FROM THE
PERSONAL LIBRARY OF
JAMES BUELL MUNN
1890 – 1967

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Public Library

http://www.archive.org/details/pomesetlgend00pari

LES · IDÉES
LES · FAITS
& LES ŒUVRES

GASTON · PARIS
DE · L'ACADÉMIE · FRANÇAISE

POËMES · ET LÉGENDES · DU · MOYEN-ÂGE

SOCIÉTÉ · D'ÉDITION · ARTISTIQUE · PARIS
PAVILLON DE HANOVRE · RUE LOUIS LE GRAND · 32 · 34

FROM THE
PERSONAL LIBRARY OF
JAMES BUELL MUNN
1890 – 1967

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Poèmes et Légendes
du Moyen Age

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

Dix exemplaires de grand luxe sur Japon

numérotés de 1 à 10

ET

Quinze exemplaires de luxe sur Hollande

numérotés de 11 à 25.

Droits de traduction réservés pour tous pays

compris la Suède et la Norvège.

7847-99 — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.

LES IDÉES, LES FAITS ET LES ŒUVRES

Gaston PARIS

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

Poèmes et Légendes du Moyen-Age

PARIS

SOCIÉTÉ D'ÉDITION ARTISTIQUE

32 et 34, Rue Louis-le-Grand (Pavillon de Hanovre)

1899

673
35
umn

PRÉFACE

Le plus ancien des articles dont se compose ce recueil (*Huon de Bordeaux*) a été inséré dans la *Revue Germanique* en 1861 ; le plus récent (*La romance mauresque des Orientales*) a paru dans la *Revue d'histoire littéraire de la France* en 1899 ; l'étude sur *la Chanson de Roland et les Nibelungen* est de 1862 (*Revue Germanique*) ; celle sur *Aucassin et Nicolette* (publiée en tête de la charmante traduction faite et illustrée par Bida) de 1875 ; les trois autres, *Tristan et Iseut*, *Saint Josaphat*, *les Sept Infants de Lara*, ont été publiées dans la *Revue de Paris* en 1894, 1896 et 1898. C'est donc sur un espace de près de quarante ans que se répartissent ces essais, écrits, à des intervalles parfois très éloignés, pour le grand public auquel je les offre aujourd'hui réunis, d'ordinaire à côté de travaux spéciaux sur les mêmes questions destinés aux seuls érudits.

Ils ont naturellement cela de commun qu'ils se rapportent tous à l'objet constant de mes études, la poésie du moyen âge français. Mais ils ont encore un

autre lien, c'est que tous considèrent cette poésie dans ses rapports avec celles d'autres peuples et d'autres temps, et qu'ils sont donc essentiellement des essais de littérature comparée. Dans le premier j'ai esquissé, d'une façon assurément bien incomplète, un parallèle entre l'épopée française et l'épopée allemande; dans le second j'ai cherché à mettre en lumière l'origine germanique du roi de féerie Auberon; j'ai signalé dans le troisième la provenance sans doute orientale de la délicieuse « chantefable » d'*Aucassin et Nicolette*, si française de forme et d'esprit; dans le quatrième je me suis efforcé de démêler l'écheveau multiple des fils qui rattachent, à travers l'Angleterre, la France et l'Allemagne, l'épopée celtique de l'amour au *Tristan et Isolde* de Richard Wagner; dans le cinquième j'ai suivi plus loin encore, jusqu'à son antique source indienne, une des légendes les plus chères au moyen âge chrétien, et constaté l'identité de « saint Josaphat » avec Bouddha; dans les deux derniers j'ai indiqué les racines françaises que l'on découvre à la chanson de geste, pourtant si profondément castillane, des Infants de Lara, et j'ai fait voir comment à son tour un fragment de cette épopée avait pris sous la main de Victor Hugo l'empreinte du romantisme français. Et de même qu'elles rapprochent de notre poésie médiévale la poésie des peuples les plus divers, ces études doivent souvent le

meilleur de leur contenu aux recherches de savants étrangers, allemands, anglais, russes, italiens et espagnols. Ainsi ce volume illustre une fois de plus le grand fait de l'échange qui s'est produit de tout temps entre les œuvres des différents génies nationaux et démontre l'utilité du secours mutuel que se prêtent, dans l'investigation scientifique, les efforts des chercheurs de tous les pays. Je serais heureux s'il pouvait contribuer à ce que cette double vérité fût de mieux en mieux reconnue et devînt de plus en plus féconde.

Si l'histoire, ainsi conçue, de la poésie du moyen âge, si l'histoire de la poésie en général m'a paru jadis et me paraît encore digne d'occuper toute une vie studieuse, c'est que je n'y vois pas seulement un des aspects de l'histoire intellectuelle et esthétique de l'humanité, ni même simplement une contribution à l'analyse d'une de nos facultés essentielles, l'imagination créatrice. La fiction poétique est une des formes sous lesquelles les hommes ont le plus naïvement exprimé leur idéal, c'est-à-dire leur conception de la vie, du bonheur, de la morale, et c'est en ce sens qu'on peut dire avec Aristote (mais en se plaçant à un autre point de vue) que la poésie est plus philosophique que l'histoire. En étudiant ces empreintes laissées par l'âme de nos ancêtres, nous nous trouvons souvent amenés à les comparer aux idées que se fait notre âme à nous des éternels sujets de toute poésie. J'ai essayé,

dans deux au moins des morceaux qu'on va lire, d'indiquer ce rapport en ce qui concerne l'amour en lutte avec le devoir (*Tristan et Iseut*) et le but de la vie humaine (*Saint Josaphat*), et j'ai quelque peu dépassé par là le cadre habituel de ces sortes d'études. J'espère que le lecteur me pardonnera ces digressions plus morales que littéraires, et que, même s'il ne pense pas comme moi sur les grands sujets qui y sont abordés, il y trouvera quelque occasion de réfléchir et tout au moins de se persuader que la poésie est autre chose encore que l'amusement des heures de loisir.

J'écris ces lignes le jour même de l'anniversaire séculaire de la naissance de mon père, dans une ville que nous visitions ensemble il y a quarante-trois ans, et où tout ce que je revois et que j'ai vu jadis avec lui évoque vivement son image. Qu'il me soit permis de dédier ces pages à sa mémoire, toujours, mais particulièrement aujourd'hui, si présente au cœur de ses enfants. S'il pouvait les lire, il aimerait à y retrouver, à défaut d'autre mérite, les sentiments qui lui étaient le plus chers et qu'il s'est, dès mon enfance, attaché à m'inculquer : l'amour de l'étude, l'amour de notre vieille poésie et l'amour de la douce France.

G. P.

Dresde, 25 mars 1900.

POÈMES ET LÉGENDES
DU MOYEN AGE

LA CHANSON DE ROLAND ET LES NIBELUNGEN

On a souvent remarqué qu'au moyen âge les traits distinctifs qui séparent aujourd'hui les diverses littératures nationales et constituent le génie propre et l'originalité de chacune d'elles apparaissent beaucoup moins saillants. Provençaux et Français, Espagnols et Italiens, Anglais et Allemands chantent les mêmes sujets et les chantent à peu près sur le même ton. On retrouve dans les *lieder* des minnesinger les éternels combats entre le cœur et l'amour, les plaintes interminables sur les cruautés de la dame, les malédictions acharnées contre les langues médisantes, qui font aussi le fond des chansons provençales et françaises; et de même, les hauts faits de Charlemagne ou de Guillaume d'Orange, les aventures et les amours des chevaliers de la Table Ronde, les

fables accumulées par les siècles sur le souvenir de la guerre de Troie ou des conquêtes d'Alexandre sont les matières épiques de tous les poètes de l'Europe chrétienne, et non le patrimoine exclusif de la nation qui les a célébrés la première. Il n'est pas impossible, toutefois, de discerner dans les divers ouvrages inspirés par le même motif quelques-uns des caractères propres à la nation de l'auteur. Ces caractères, effacés à une époque où s'opérait sur le monde barbare tout entier la grande œuvre uniforme du christianisme, ne pouvaient cependant être complètement éteints, et leur renaissance aux siècles postérieurs, qui est en partie l'originalité des littératures modernes, ne peut avoir été absolument sans précédents.

Mais ce ne sont pas seulement ces nuances dans la manière de concevoir ou de traiter le même sujet qui permettent de constater la vie particulière des différents peuples dans l'ensemble, homogène au premier abord, des œuvres poétiques du moyen âge. En dehors de ce fond commun, venu presque entièrement de la France, chaque peuple possédait son trésor particulier de poésie nationale, qui avait un caractère plus spécial et n'était guère exploité par ses voisins. L'Espagne traduisait nos romans carolingiens, mais elle avait à elle son poème du *Cid*; l'Angleterre, tout en adoptant les richesses poétiques de ceux qui l'avaient conquise,

n'oubliait pas ses vieilles traditions, que le génie populaire a perpétuées dans les ballades; l'Allemagne, la plus zélée et la plus intelligente des nations qui s'appropriaient les récits de nos poètes, conservait cependant et rajeunissait sa vieille épopée; les imitations des poèmes français qui constituent en partie la littérature scandinave de cette époque n'empêchaient pas les « Norois » de se transmettre les anciennes chansons dont le recueil forme les *Edda*.

Nos pères avaient aussi, à côté des « matières de Bretagne et de Rome la grant », comme dit Jean Bodel, la « matière de France », qui leur appartenait tout entière, et qui forme le vrai noyau et comme le cœur de notre ancienne poésie. Seulement, tandis qu'ils laissaient aux autres nations leurs traditions particulières, et n'imitaient ni les *Nibelungen,* ni le *Cid,* leurs poèmes passaient souvent la frontière, et prenaient ainsi le caractère d'universalité signalé plus haut, ne conservant leur cachet national que dans les rédactions françaises et même dans les plus anciennes de ces rédactions. Au reste, tous ne se vulgarisaient pas ainsi; il en est quelques-uns dont le sujet était trop exclusivement français pour pouvoir jamais tenter les imitateurs étrangers : tels sont surtout les poèmes qui appartiennent à l'épopée proprement féodale, comme *Raoul de Cambrai* ou *Girard de Roussillon*, que leur caractère fortement national a privés des honneurs

faits à d'autres productions souvent moins remarquables (1).

Il y en a aussi quelques-uns, parmi les poèmes purement français, qui, tout en passant à l'étranger, ont obtenu un succès médiocre, et se sont bien moins répandus que ceux dont le caractère était moins accusé. Le cycle de Guillaume d'Orange, par exemple, bien qu'il ait pénétré en Italie et en Allemagne, n'a pas eu, à beaucoup près, le succès des récits de la Table Ronde. La *Chanson de Roland*, le plus beau et le plus vraiment national de nos vieux poèmes épiques, a eu des destinées différentes chez les différents peuples qui l'ont accueillie : l'Espagne l'a complètement défigurée en portant, dans ses romances de *Roncesvalles*, l'intérêt sur les vainqueurs et non sur les Francs qui succombent; l'Italie ne l'a pas moins altérée en substituant aux mœurs rudes et héroïquement grossières de la féodalité primitive l'esprit romanesque, la galanterie et les aventureux exploits de la chevalerie errante ; l'Allemagne l'a modifiée dans un autre sens en ne lui donnant pour mobile que le sentiment religieux, et en changeant les guerriers qui combattent pour la cause de Dieu, mais au moins autant pour l'honneur et pour la « douce France », en apôtres armés qui

(1) L'attrait des œuvres françaises était si grand que même les poèmes de ce caractère ont parfois été traduits et imités, les *Lorrains,* par exemple, en néerlandais.

vont prêcher l'Évangile à la pointe du glaive, n'ont d'autre ardeur que celle de la foi, et n'ambitionnent d'autre couronne que celle du martyre. Dans ces différentes formes qu'a revêtues notre poème, on voit qu'il a toujours perdu ce qui en constituait le plus essentiellement l'inspiration, et que ce thème tout patriotique est devenu, dans les variations qu'il a subies, une sorte de lieu commun à peine distinct de tout autre sujet belliqueux et chrétien.

La vieille chanson française, telle que nous l'a conservée le précieux manuscrit d'Oxford dans une forme voisine de la rédaction du XIe siècle, vient de franchir de nouveau le Rhin et de passer encore une fois en vers allemands. M. Wilhelm Hertz, auquel nous devions déjà l'élégante traduction des *lais* de Marie de France, l'a traduite fort exactement et a permis ainsi aux lecteurs allemands de la comparer aux imitations qu'en ont rimées jadis leurs poètes avec plus de connaissance de cause que la plupart d'entre eux n'avaient pu le faire jusqu'à présent. Je crois cette épreuve destinée à modifier quelque peu le jugement qu'on en a souvent porté, et bien que M. Hertz, dans sa préface, partage à peu près les opinions émises jusqu'à lui sur le mérite de notre poème, et particulièrement sur le rang respectif des *Nibelungen* et du *Roland*, je pense que son excellent travail amènera plusieurs esprits impartiaux, de l'autre côté du Rhin, à se rap-

procher des observations que je vais présenter sur ce sujet.

Le caractère d'une épopée est, avant tout, d'être vraiment nationale, d'être sortie des entrailles du peuple qui l'a produite, de résumer sous une forme poétique les grandes idées de son siècle, et principalement celles qui touchent la religion et la patrie; de s'adresser à tous les citoyens, et de remuer en tous la fibre qui peut s'exalter jusqu'à l'héroïsme; d'offrir, en un mot, à chacun, idéalisés par l'imagination et dramatisés par le récit, les sentiments qui constituent le plus essentiellement sa personnalité sociale. Ces caractères ne suffisent pas pour faire qu'une épopée soit belle : ils sont nécessaires pour qu'elle existe, et c'est parce qu'ils manquent à des poèmes, d'ailleurs de premier ordre, comme l'*Énéide* ou la *Gerusalemme*, qu'on hésitera à leur donner ce grand nom d'épopée, que l'on accordera au contraire à des œuvres bien moins parfaites sous le rapport de l'art, à notre *Chanson de Roland*, par exemple.

C'est, en effet, la réunion de ces caractères qui fait la valeur de ce poème et qui lui assure le premier rang parmi les nombreuses chansons de geste du moyen âge. C'est l'âme de la France féodale, telle qu'elle existait au XIe siècle, qui le vivifie et l'inspire. Chaque chevalier chrétien pouvait croire avoir lui-même composé ces énergiques tirades où il retrouvait tous ses

sentiments, toutes ses idées, toute sa vie, et on comprend parfaitement que les guerriers normands à la bataille d'Hastings, au moment d'une action décisive pour leur chef et pour eux, sentissent leur emplir le cœur et leur monter aux lèvres les rudes vers qui chantaient des Francs prêts comme eux à vaincre ou à mourir.

Et cependant il ne faudrait pas pousser trop loin cette remarque, dont on risquerait de fausser le sens en l'exagérant. Le grand malheur du moyen âge, en politique comme en littérature, a été la division trop rigoureuse de la nation en trois classes distinctes : le clergé, qui formait pour ainsi dire une patrie à part pour ses membres, la noblesse, guerrière et toute-puissante, et ce qu'on appela plus tard le tiers état, dans l'embarras ou l'on se trouvait de le désigner par un nom plus précis, c'est-à-dire la masse du peuple. Le clergé avait sa littérature, restée latine par la langue et consacrée surtout à la religion, à la science ou à l'histoire ; les barons avaient leurs chansons épiques, et ce n'est guère que de cette classe, la plus importante au point de vue de la civilisation, qu'il s'agit, quand on parle de littérature nationale. Quelque opinion qu'on ait de l'ignorance plus ou moins profonde de la foule au moyen âge, quelque littérature dont on lui attribue la connaissance, on sera obligé de convenir que, antérieurement au XIIIe siècle, la poésie est à peu près

exclusivement destinée à l'aristocratie, et que des poèmes surtout de la nature de celui qui nous occupe ne pouvaient être écrits qu'en vue d'un public chevaleresque; aussi les adresses aux auditeurs qui commencent beaucoup de chansons de geste les appellent-elles toujours « seigneurs » ou « barons ». C'est donc dans ce sens que nous pouvons regarder la *Chanson de Roland* comme nationale : c'est surtout pour la classe aristocratique et guerrière de la nation qu'elle était vraiment épique.

Aussi l'homme, avec ses passions naturelles, ses sentiments généraux, ses affections communes, est-il bien moins le sujet de ce poème que le « baron » avec ses passions particulières et ses sentiments de caste. Le guerrier ne nous apparaît guère que comme membre de la vaste organisation féodale : ses devoirs sont ceux du chrétien envers la religion, du vassal envers son suzerain, du seigneur envers ses vassaux, du frère d'armes envers son « compagnon »; les sentiments étrangers à ceux-là tiennent dans les vers du poète une place imperceptible. J'en citerai quelques exemples.

Ganelon a été désigné par Charlemagne, sur le conseil de Roland, pour porter au roi sarrasin Marsile la réponse de l'empereur à une ambassade. Dans les mêmes circonstances, l'année précédente, deux envoyés francs avaient été décapités par ordre du traître infidèle; Ganelon s'attend au même sort, aussi

jure-t-il, s'il en revient, de se venger de Roland et des douze pairs qui l'ont exposé à ce péril. Mais, même dans Ganelon, le caractère le plus saillant de tous parce qu'il fait exception à l'idéal dont tous les autres se rapprochent plus ou moins, le sentiment de son devoir comme envoyé royal est encore si puissant que, au moment de trahir son maître et de concerter avec Marsile un odieux guet-apens où doit périr la fleur de l'armée française, il veut d'abord s'acquitter de son message, et le fait avec cette fierté insultante qui caractérise souvent les discours de ce genre dans les chansons de geste et vaut parfois la mort aux orateurs. La scène est belle et vivante.

Le comte Ganelon s'était bien préparé à son discours; il commence à parler avec grande sagesse, comme un homme qui sait bien s'en acquitter, et dit au roi : « Soyez salué au nom du Dieu de gloire que nous adorons! Voici ce que vous mande le puissant Charlemagne : recevez la sainte chrétienté, il vous donnera en fief la moitié de l'Espagne. Si vous ne voulez pas accepter cet accord, vous serez pris et lié par force, on vous conduira à son tribunal, à Aix, et là vous mourrez par jugement, avec honte et déshonneur. » Le roi Marsile fut indigné de ce langage; il tenait à la main un javelot empenné d'or, il l'en eût frappé si on n'avait arrêté son bras.

Le roi Marsile change de couleur, il brandit la haste de son javelot; Ganelon, à cette vue, met la main à l'épée, il la tire de deux doigts hors du fourreau, et lui dit : « Vous êtes belle et brillante ; il y a longtemps que je vous porte en cour de roi : l'empereur de France ne pourra pas dire que je sois

mort seul en pays lointain; avant cela les plus braves vous auront payée cher. » Les païens s'écrient : « Empêchons la lutte ! »

On calme Marsile, et Ganelon achève ce qu'il a à dire. On le voit, ce traître est prêt à mourir pour remplir le message dont on l'a chargé, dont il a reçu l'investiture symbolique « par le bâton et le gant » (1).

Plus tard, Olivier et Roland, laissés à l'arrière-garde, et engagés avec leurs compagnons dans les défilés des Pyrénées, voient venir à eux l'immense armée des Sarrasins. Leur perte est presque certaine, s'ils n'appellent à leur aide le gros des troupes françaises qui ont pris l'avance avec l'empereur : Roland n'a qu'à sonner son grand *olifant* (cor d'ivoire), et Charlemagne va revenir sur ses pas. Par trois fois Olivier l'y engage : « Compagnon Roland, sonnez votre olifant; Charles l'entendra et fera retourner l'armée; le roi et tous ses barons viendront nous secourir. — Ne plaise à Dieu, répond Roland, que mes parents soient blâmés à cause de moi, et que la douce France tombe en déshonneur !... Non, mes parents n'auront jamais de reproches à mon sujet. » Cette héroïque folie est essentiellement propre à la chevalerie française, et on

(1) [L'esprit de cette scène est bien tel qu'il est indiqué dans le texte ; mais les études postérieures ont montré qu'elle appartenait à une rédaction plus ancienne que la nôtre, où Ganelon, envoyé par Charles à Marsile, arrivait à Saragosse sans avoir d'avance concerté et même prémédité sa trahison.]

la retrouve à toutes les époques de son histoire, cause souvent, comme à Roncevaux, comme à la Massourah, comme à Créci, des plus grands désastres, mais aussi source des plus brillants exploits. Jamais un guerrier grec n'aurait parlé comme parle ici Roland, qui est inspiré non par la bravoure ordinaire, qui n'exclut pas la prudence, mais par le sentiment exalté de « l'honneur », cette nouvelle vertu inconnue aux temps anciens, et l'un des mobiles les plus considérables de la poésie épique des temps modernes. Ce sentiment, et l'idée des devoirs guerriers d'un vassal, respire bien dans ces paroles de Roland :

Quand Roland voit qu'il y aura bataille, il se fait plus fier que lion ou léopard ; il appelle les Français, et s'adressant à Olivier : « Compagnon, ami, n'exprimez pas ces craintes : l'empereur qui a laissé avec nous ces Français en a choisi tels vingt mille qu'il n'y savait pas un seul couard. Pour son seigneur on doit souffrir les plus grands maux, et endurer et grand chaud et rude froid ; on doit pour lui perdre du sang et de la chair. Que chacun avise à donner de grands coups, en sorte qu'on ne chante pas sur nous de mauvaises chansons ! Frappe de Hauteclaire, et moi de Durandal, ma bonne épée que le roi me donna. Si je meurs ici, celui qui l'aura pourra dire : Cette épée fut à un noble vassal ! »

Mais le passage où se montre le mieux cette atténuation des sentiments les plus naturels et les plus généreux au profit des sentiments particuliers à l'époque et à la caste est celui qui raconte la mort de Roland. Au

moment de rendre le dernier soupir, le héros, couché sous un arbre, la tête tournée, — comme plus tard Bayard, — vers l'ennemi qui n'ose encore l'approcher, rappelle à sa pensée sa vie entière et donne un regret à tout ce qu'il va quitter : l'empereur, son épée, la douce France, la famille féodale, sont successivement mentionnés; mais il n'a pas une pensée pour la belle Aude, la sœur d'Olivier, sa fiancée, qui doit pourtant mourir de douleur en apprenant qu'il n'est plus (1) :

Le comte Roland est couché sous un pin; il a tourné son visage vers l'Espagne; il se prend à se ressouvenir de plusieurs choses, de toutes les terres qu'il a conquises, de la douce France, des hommes de sa lignée, de Charlemagne, son seigneur, qui l'a élevé; il ne peut s'empêcher de pleurer et de soupirer; mais il ne veut pas s'oublier lui-même : il bat sa coulpe et réclame la pitié de Dieu.

Tel est, si je ne me trompe, le trait caractéristique de la *Chanson de Roland* : l'homme ne s'y montre guère que sous l'armure du « baron » ; les sentiments guerriers et féodaux sont les seuls qui fassent battre son cœur; la religion, conçue d'ailleurs d'une façon tout extérieure, leur est étroitement alliée,

(1) [La critique, encore ici, oblige aujourd'hui à juger autrement ce morceau : si Aude n'a pas de place dans les dernières pensées de Roland, c'est qu'elle était inconnue à la rédaction primitive, à laquelle appartient ce passage ; mais le fait même que l'amour ait été aussi complètement inconnu au héros de notre poème est caractéristique.]

et donne seule à l'homme toute sa vertu. Les Sarrasins, par exemple, ont beau avoir toutes les qualités, ils n'en sont pas moins traités de « félons » ; et si le poète se prend par hasard à tracer de quelque infidèle un portrait flatteur, il ajoute aussitôt : « S'il était chrétien, nul ne vaudrait mieux que lui. » Les rapports d'homme à homme ne sont pas purement naturels : l'amitié même de Roland et d'Olivier, l'union des douze pairs, sont fondées sur des coutumes féodales. C'est ce qui différencie profondément notre épopée des deux autres compositions avec lesquelles on est le plus tenté de la comparer, et qui sont aussi parfaitement distinctes entre elles, l'*Iliade* et les *Nibelungen*.

Les *Nibelungen* ont été, depuis le commencement de ce siècle, pour l'Allemagne entière, l'objet d'un légitime orgueil; bien loin de le critiquer, je souhaiterais que nos anciens poèmes eussent excité en France autant d'admiration et de fierté. C'était, sans doute, une belle chose pour une nation aussi poétique que le peuple allemand de se trouver une vraie épopée et de pouvoir placer à côté de son âge héroïque une littérature héroïque. Ce n'est pas, d'ailleurs, une admiration inintelligente et stérile que nos voisins ont vouée à ce précieux monument : le goût éclairé et l'étude du moyen âge poétique ont marché chez eux de front avec le culte de l'antiquité; ils ont été con-

duits, par leur patriotisme littéraire, à franchir les limites étroites des anciennes esthétiques, et ils ont jeté les bases de ce grand Panthéon où toutes les religions littéraires se rencontrent sans se combattre, s'expliquant, au contraire, et s'ennoblissant l'une par l'autre. Ce n'est donc qu'un tort bien léger que je leur reprocherai en les accusant d'avoir un peu trop élargi le sanctuaire particulier de leurs divinités nationales, aux dépens de dieux étrangers qui n'avaient pas moins de droits. Le *Nibelungenlied* est, à coup sûr, un poème de la plus haute valeur et de l'intérêt le plus grand; mais son nom ne méritait ni d'être associé au nom de l'*Iliade*, ni d'étouffer à peu près complètement celui de la *Chanson de Roland*. A mes yeux, le poème allemand et le poème français ont des mérites divers, mais égaux; ce qui manque à l'un se retrouve dans l'autre, et, incomplets à peu près au même degré, ils balancent leurs qualités et leurs défectuosités respectives. La *Chanson de Roland* a le grand avantage, que j'ai indiqué plus haut, d'être un poème vraiment national; la tradition avait consacré dans toutes les mémoires les faits qu'elle célèbre, et les idées qui l'inspirent remplissaient tous les cœurs. Les croisades ne sont que la réalisation de ces idées, qui constituaient l'atmosphère commune où chacun respirait. De même que l'*Iliade*, la *Chanson de Roland* célèbre la grande lutte de l'Europe

contre l'Asie; de même que l'*Iliade*, elle exploite et exalte le sentiment national; de même que l'*Iliade*, elle est toute pénétrée des idées religieuses de son temps. Les familles puissantes y trouvent leur mention et y cherchent leur généalogie, comme les princes et les peuples de la Grèce dans les vers d'Homère; les diverses « échelles » y sont dénombrées, avec le nom des chefs et l'indication des peuples qui les composent, exactement comme dans le poème grec; et les rhapsodes qui chantaient sur la lyre les vers de l'*Iliade* ne réveillaient pas dans les cœurs plus de sentiments religieux, patriotiques et guerriers que les jongleurs qui chantaient sur la « vielle » les laisses de la *Chanson de Roncevaux*. Ce caractère fait complètement défaut aux *Nibelungen*, et c'est là ce qui constitue, à mon avis, leur infériorité sur notre poème.

En quel temps, en effet, se passent les événements que racontent les *Nibelungen*? Certains personnages, comme Alberich, Siegfried, Brunhild, se perdent dans la nuit du passé immémorial et semblent même des figures mythiques plutôt que des êtres réels; d'autres sont d'une époque presque toute récente (le margrave Rüdiger et l'évêque de Passau Pilgrin appartiennent au xe siècle); la majeure partie, comme Gunther, Etzel, Dietrich, se rapportent à la période des invasions. C'est aussi cette dernière époque dont on a

voulu voir l'inspiration dans les *Nibelungen*; je ne nie pas que ce poème, dans ses premières données, ne date du ve siècle, mais assurément il n'en a pas conservé de traces morales. Quoi ! ces rois paisiblement établis, régnant magnifiquement les uns en Hongrie, les autres aux bords du Rhin, seraient des souvenirs fidèles de ces chefs de peuplades barbares qui traversaient l'empire romain en pillant et ne se fixaient guère que quand le sol leur manquait ou qu'elles étaient arrêtées dans leur course? Ce débonnaire Etzel, qui se laisse mener par sa femme, aurait emprunté autre chose que son nom au terrible Attila, le fléau de Dieu ? Il n'y a pas dans tout l'ouvrage un vestige des idées, des sentiments, des passions de cette époque, ni, disons-le, d'aucune autre époque. Tandis que l'*Iliade* et la *Chanson de Roland* ont atteint leur forme définitive environ deux siècles après les événements qu'elles racontent, quand la tradition en était vivante encore et qu'il n'était survenu aucun grand changement social ou religieux, le *Nibelungenlied* n'arriva qu'au XIIIe siècle à la forme que nous possédons et perdit sur la route, à travers les grandes révolutions qui s'étaient accomplies dans l'intervalle, tout ce qu'il avait de national. La religion elle-même changea : païen dans sa conception primitive, le poème reçut un vernis de christianisme qui ne pénétra pas à l'intérieur, mais qui détruisit l'influence

de l'ancien culte : aussi cette épopée est-elle une des seules où le sentiment religieux ne tienne à peu près aucune place. Le sentiment de la patrie y est plus effacé encore ; je ne sais si on y trouverait un seul vers ou il se manifestât, et il suffit de songer à la puissance qu'il a dans la *Chanson de Roland* pour sentir combien ce dernier poème est supérieur comme épopée nationale. Le seul trait bien germanique qui se fasse sentir dans les *Nibelungen*, c'est la fidélité absolue du vassal au seigneur, fidélité qui ne recule ni devant un crime, ni devant un sacrifice, et qui pousse Hagen à tuer Siegfried, comme Rüdiger à combattre ses plus chers amis.

Ainsi, les *Nibelungen* manquent de cette inspiration nationale, de ce fond grandiose et original sur lequel se détachent les figures et les événements dans l'*Iliade* ou le *Roland*. Ils prennent leur revanche contre ce dernier poème par leurs côtés humains ; les idées et les sentiments qu'ils expriment, par cela même qu'ils ne sont pas propres à une nation et à une époque, sont plus universels et partant plus touchants et plus sympathiques : nous n'avons plus affaire à des guerriers bardés de fer ; nous n'assistons plus seulement à des batailles ; l'honneur, le dévouement, la religion ne sont plus les mobiles exclusifs : les femmes se mêlent aux héros et occupent presque autant l'attention ; les scènes pacifiques, les mariages, les fêtes,

les plaisirs alternent avec les combats ; l'amour, l'amitié, l'affection paternelle tiennent la place la plus considérable et fournissent les ressorts qui font le plus marcher l'action.

Une foule d'idées complètement étrangères à la sphère morale de la *Chanson de Roland* s'expriment et remplissent le poème ; et si bien des traits décèlent l'âge encore barbare où il a été composé, c'est dans la manière d'éprouver les sentiments communs aux hommes de tous les temps, et non dans l'empire exclusif et universel d'un sentiment propre à une époque. En un mot, les *Nibelungen* sont un poème humain, la *Chanson de Roland* est un poème national. On sent que ce que l'épopée allemande perd en force, en inspiration, en importance historique, elle le regagne en vérité, en intérêt et en valeur esthétique. Si dans l'histoire littéraire, envisagée au point de vue des différentes manifestations nationales de la pensée, du génie et des idées diverses des peuples, la *Chanson de Roland* doit occuper une place plus importante, il faut assigner aux *Nibelungen* un rang plus élevé dans l'histoire de la littérature envisagée sous le rapport de l'art. Mais la balance, qui penche pour le poème germanique, si on fait abstraction du genre auquel il prétend appartenir, incline sensiblement pour notre vieille geste dès qu'il s'agit de comparer entre elles deux épopées ; car, malgré ses imperfec-

tions et ses lacunes, la *Chanson de Roland* mérite complètement ce beau nom, qu'il n'est permis d'accorder aux *Nibelungen* qu'avec bien plus de réserve.

J'ai nommé tout à l'heure l' *Iliade*, et il m'est impossible de terminer cette rapide étude sans jeter un coup d'œil sur cet admirable monument, à la hauteur duquel on prétendrait vainement élever les essais du moyen âge. Les Grecs, « enfants gâtés des filles de Mémoire », ont eu seuls le privilège de posséder une parfaite épopée, et toutes celles des autres peuples ne paraissent que des ébauches dès qu'on les rapproche de ce modèle. Si l'on veut examiner spécialement l'*Iliade* au double point de vue où je me suis placé pour comparer la chanson de Siegfried et celle de Roland, on verra qu'elle réunit en elle les qualités qui se trouvent divisées dans les deux autres. Certes, jamais poème ne fut plus national que celui qui chantait la guerre de Troie, le plus grand événement dont les Grecs aient gardé mémoire jusqu'aux guerres médiques, arrivées à une époque déjà trop civilisée pour l'épopée; jamais poème ne fut non plus pénétré plus profondément de toutes les idées religieuses, morales et sociales du peuple auquel il s'adressait. Et, sur ce point même, il est supérieur à la *Chanson de Roland*; car ce n'était pas une certaine caste, c'était bien vraiment la nation tout entière qui trouvait dans les vers du poète l'expression idéale de tout ce qui

constituait sa vie publique. De même, les qualités des *Nibelungen* se retrouvent dans le poème grec, mais avec une écrasante supériorité : là aussi il y a des caractères, mais au lieu d'être à peine indiqués, de ne se développer qu'à l'aide des circonstances, d'offrir souvent de singulières contradictions, ils sont à la fois toujours conséquents avec eux-mêmes et étudiés dans tous leurs détails; ils s'annoncent dès leur apparition et se développent logiquement *à propos* des diverses péripéties. Toutes les passions humaines, l'ambition, l'amour, l'amitié, la vengeance, les affections domestiques, trouvent dans les divers personnages une expression à la fois dramatique et vraie, vraie d'abord pour les Grecs et aussi pour l'humanité entière. Et enfin, si, laissant de côté la matière, nous en étudions le travail, le génie hellénique apparaît encore plus admirable : le plan, simple et grand, n'est ni trop stérile comme dans le *Roland*, ni confus et disproportionné comme dans les *Nibelungen*; les divers incidents, tous subordonnés à une action principale, se succèdent de manière à exciter un intérêt croissant; les personnages secondaires occupent une juste place et s'effacent de plus en plus à mesure que grandissent dans l'action les deux figures principales; la seule marque peut-être d'un art encore imparfait, l'importance, pour nous fort excessive, donnée aux descriptions de combats, trouve aisément sa justification dans les

goûts de l'auditoire auquel elles étaient destinées; elles se retrouvent d'ailleurs dans tous les poèmes épiques des temps primitifs, et se rencontrent dans les *Nibelungen* et à un degré encore bien plus fastidieux dans la *Chanson de Roland*. Parlerai-je de la forme? et parmi les plus ardents admirateurs des poèmes du moyen âge s'en trouve-t-il un seul qui ne convienne de leur infériorité sur ce point? Les tirades souvent énergiques, mais rudes, monotones, et dénuées de souplesse autant que d'éclat, du poème français; les quatrains traînants, bien qu'à l'occasion gracieux et poétiques, des *Nibelungen*, peuvent-ils entrer en lice avec ces beaux et pleins hexamètres qui prêtent à la pensée une forme à volonté si majestueuse, si puissante et si délicate? Là encore il faut se résigner à reconnaître la suprématie de ce peuple favorisé, et les nations modernes peuvent dire à leur épopée, en parlant de l'*Iliade*, ce que Stace disait à son poème à propos de l'*Éneide* : « N'essaye point d'atteindre la divine *Iliade*,

Sed longe insequere et vestigia semper adora. »

Est-ce à dire que ces essais qui n'ont pu arriver jusqu'à la perfection dont l'*Iliade* nous offre un exemple unique méritent le mépris où on les a tenus longtemps et soient indignes d'occuper les labeurs des hommes d'étude et d'exciter l'intérêt des hommes de

goût? Je crois avoir suffisamment montré que cette idée était loin de mon esprit. Il est à regretter, au contraire, que nos anciennes productions épiques n'aient pas encore attiré en France l'attention qu'elles réclament et qui n'aurait besoin que de s'y porter sans préjugés pour en reconnaître toute la valeur. Elles ne sont pas seulement précieuses en ce qu'elles sont la mine la plus abondante et la plus pure d'où nous puissions extraire des renseignements sur les coutumes, les mœurs et les idées de nos aïeux; elles le sont à un plus haut degré encore en ce qu'elles nous révèlent leur génie original. La France a, depuis les croisades, subi bien des révolutions successives, et chaque siècle qui a prétendu inaugurer l'avenir a d'abord voulu rompre avec le passé. Il est donc bien difficile de renouer aujourd'hui une chaîne si souvent brisée, et la complète transformation qui semble s'être opérée en nous explique l'indifférence avec laquelle ont été accueillies ces œuvres du génie français à son aurore. Cette transformation n'est pas aussi profonde qu'elle le paraît au premier abord : en vain nous ne voulons dater que de nous-mêmes ; nous sommes bien les fils de nos pères, et nous ne pouvons renier notre origine. L'époque n'est-elle pas encore arrivée où nous sentirons que la vraie grandeur d'un peuple doit s'appuyer sur son histoire, et que l'avenir, bien loin d'être l'ennemi du passé, ne fait que développer et mûrir le

germe contenu dans celui-ci? Quand nous serons pénétrés de cette grande et sainte vérité, nous respecterons et nous aimerons davantage les œuvres vraiment nationales des générations qui nous ont précédés sur le sol que nous appelons la patrie, et nous comprendrons qu'il faut conserver le dépôt que nous avons reçu d'elles et le transmettre à nos fils, entouré de notre respect, si nous voulons qu'à leur tour ils honorent celui que nous leur laisserons : l'espoir de vivre dans la mémoire de nos descendants nous fera conserver le souvenir de nos aïeux : *memores*, comme di Tacite, *majorum et posterorum*.

HUON DE BORDEAUX

On peut dire qu'au commencement de ce siècle le moyen âge fut retrouvé, car auparavant on ne connaissait guère d'autre passé que l'antiquité classique. C'était un monde perdu, à la découverte duquel s'élancèrent une foule de navigateurs plus ou moins aventureux ; ils crurent d'abord, comme jadis les premiers conquérants de l'Amérique, qu'ils allaient trouver l'Atlantide et le paradis terrestre, et remplirent d'or et de merveilles leurs descriptions et leurs récits. Ce n'est que peu à peu qu'une nouvelle génération, moins enthousiaste et plus patiente, commença à tirer la géographie de ces contrées reconquises du vague qui règne encore sur plus d'une de leurs provinces. Il faudra sans doute bien des années encore pour que l'étude et l'appréciation de notre ancienne littérature acquièrent des bases solides et donnent des résultats définitifs. En attendant, les travaux préparatoires naissent de tous côtés, et parmi eux se multiplient ceux qui

sont sans contredit les plus utiles, je veux dire les publications de textes originaux.

L'existence de poèmes héroïques en langue française du moyen âge n'est reconnue que depuis le commencement de ce siècle, et c'est en 1829 qu'on en donna pour la première fois quelques fragments au public. Depuis cette époque, un assez grand nombre de volumes ont reproduit avec plus ou moins de science et d'exactitude quelques-unes de nos principales *chansons de geste*. Enfin depuis deux ans (1) s'est commencée la publication générale de toutes ces épopées nationales que chantaient sur la harpe ou la viole les rhapsodes du XIIIe siècle, les jongleurs. Entreprise sous les auspices du ministre de l'instruction publique, la collection des *Anciens Poètes de la France* se poursuit sous ceux du ministre d'État et sous la direction habile et intelligente de M. F. Guessard. Elle comprend déjà cinq volumes, dont le dernier est incontestablement le plus digne d'intérêt. Les chansons contenues dans les autres ne sont guère que des œuvres de seconde ou troisième couche, composées quand l'inspiration épique des vieilles *gestes* était éteinte, et dont les auteurs n'ont pas su rajeunir par quelque souffle nouveau les lieux communs que leur fournissaient les poètes antérieurs. Elles ont donc un intérêt réel pour le philologue et l'historien de la littérature, mais elles

(1) [Je rappelle que cet article est de 1862.]

ne sauraient offrir un vif attrait à cette classe de lecteurs que les Allemands appellent « laïques » et que je ne veux pas nommer « profanes ».

Il en est autrement de *Huon de Bordeaux*, qui forme le cinquième volume de la collection. L'auteur, quel qu'il soit, n'était pas un poète ordinaire. Et ici s'offre dès l'abord une question que je ne puis esquiver et qui se présente nécessairement quand on parle du mérite littéraire d'un écrivain. Quelle part le « trouveur » (1) qui a rimé les aventures de Huon a-t-il eue dans la composition de cette œuvre et doit-il avoir, par conséquent, dans son succès? A-t-il inventé le sujet qu'il a versifié, ou son rôle s'est-il borné à donner la forme poétique à une légende déjà populaire? C'est là un point délicat et que je vais essayer de déterminer.

I

Les critiques allemands, Jacob Grimm et Lachmann à leur tête, ont fait, à propos de toute espèce d'épopée, une distinction fondamentale, que M. Génin a aussi essayé de tracer à propos de la chanson de Roncevaux : c'est la distinction entre le *Volks-Epos* et le

(1) [Il n'y a aucune raison de donner à ce mot, dans la langue moderne, la forme qu'avait le nominatif en ancien français. La faute, comme pour *fabliau* au lieu de *fableau*, remonte à Fauchet, au XVIe siècle.]

Kunst-Epos, l'épopée populaire et l'épopée artistique. La première est pour ainsi dire la voix d'une nation tout entière sur les lèvres d'un seul poète, simple reproducteur ou tout au plus arrangeur de traditions qui vivent dans le peuple et qui reçoivent par le poète une forme définitive. La seconde est le résultat de l'imagination et de l'art d'un écrivain qui met à profit soit l'histoire, soit les légendes, mais qui a la conscience de ce qu'il fait, qui maîtrise son sujet, le taille, l'allonge, le façonne à sa fantaisie, et rapproche sa matière autant que possible de l'idéal esthétique qu'il entrevoit. Le type de la première classe est le poème des *Nibelungen*, où l'impersonnalité du poète s'accuse dès les premiers vers (1). Les œuvres telles que l'*Enéide* ou la *Gerusalemme* appartiennent à la seconde classe, la seule qui puisse exister quand la civilisation croissante a étouffé dans le peuple la poésie traditionnelle en développant les lumières et la critique des classes élevées, et quand elle a substitué le génie ou le talent de l'individu à l'inspiration confuse des masses. La question que je posais tout à l'heure à propos de notre *Chanson de geste* revient donc à celle-ci : appartient-elle aux œuvres primitives ou bien aux œuvres raisonnées, aux *Volks-Epen* ou aux *Kunst-Epen?*

(1) « Les anciens contes nous font de merveilleux récits de héros dignes de louanges, d'une grande hardiesse ; des combats de vaillants guerriers, de pleurs et de deuil, de joie et de festins ; écoutez ces merveilles. »

Les annales des temps carolingiens, fouillées par d'habiles érudits, ont fourni des citations concluantes pour prouver combien la figure de Charlemagne, les héros qui l'entourèrent, les conquêtes qu'il fit et l'empire qu'il fonda prirent rapidement dans le souvenir populaire un caractère merveilleux et légendaire. Célébrés au moment même par de courtes cantilènes militaires, chacun des exploits, chacun des guerriers du grand empereur vit bientôt se former autour de son nom une épopée en germe, qui finit par donner les chansons de geste que nous possédons, après une série de transformations qui n'ont pu encore être soumises à des observations assez exactes. Quelques grands faits se détachèrent, soit par leur importance réelle, soit par le caprice populaire, de l'ensemble des souvenirs, et formèrent comme le cadre général de récits moins aimés et moins répandus; quelques personnages furent adoptés de préférence, pour des raisons qu'il est impossible de déterminer aujourd'hui, parmi tous ceux qui entouraient le souverain héros, et devinrent le cortège inséparable, hostile ou dévoué, de « l'empereur à la barbe fleurie ». On rattacha même à ce centre les traditions postérieures qui convenaient assurément mieux aux successeurs de Charlemagne, et c'est par là que furent altérés sensiblement, dans plusieurs compositions épiques, le type de l'empereur et le caractère original du cycle. Ainsi parvinrent jusqu'aux poètes

du XIe ou XIIe siècle les matériaux tout préparés de poèmes qu'ils revêtirent de la langue et de la versification de leur temps, mais dont ils ne changèrent pas plus le fond que plus tard les renouveleurs de ces poèmes, vieillis au XIIIe siècle, n'en altérèrent le sujet en leur remettant un costume à la mode et en leur rajustant des rimes neuves. Ces poèmes-là, tels que *Roncevaux*, *Oger le Danois*, *Gormond et Isembard*, sont vraiment des œuvres primitives, des *Volks-Epen* : de là cette absence d'art qui s'y fait souvent sentir, de là ces brutalités, ces longueurs, ces répétitions qui nous choquent autant qu'elles plaisaient sans doute à nos pères ; mais de là aussi cet intérêt puissant qui s'y attache, cette couleur vraie et forte et cette simplicité grandiose qui atteignent parfois le sublime.

Vers la fin du XIIe siècle, on avait donné à toutes ces vieilles légendes la forme qu'elles conservèrent depuis sans changement essentiel ; le travail des trouveurs de la première race était terminé, et leurs épigones ne sentaient pas encore dans les œuvres de leurs devanciers une vétusté assez grande pour les décider à consacrer leurs veilles au soin de les rajeunir. Enfermée dans un cadre étroit de récits et d'idées, la poésie épique y tournait sur elle-même, et se déshonorait entre les mains de rimeurs sans originalité et sans talent, qui faisaient sans cesse, suivant la spirituelle expression de M. Éd. du Méril, « des vers nou-

veaux sur des pensers antiques », copiaient maladroitement les originaux qu'ils avaient sous les yeux, et développaient surtout les côtés défectueux de la poétique traditionnelle. Ainsi, la force brutale, qui jouait un rôle important dans les anciennes chansons, devenait, en se personnifiant dans des géants grossièrement invincibles, le motif principal de longues rhapsodies faites pour provoquer le rire plutôt que l'émotion sincère; ainsi, la figure de Charlemagne, si imposante dans la chanson de *Roncevaux*, grande et puissante encore dans les premières branches de *Guillaume d'Orange* ou des *Quatre fils Aimon*, devenait dans les rimes de ces « jongleurs bâtards », comme les appelle Jean Bodel, une caricature grotesque. Les mêmes aventures étaient constamment reproduites sous d'autres noms, et si, pour jeter quelque variété dans les récits, on y introduisait des circonstances nouvelles, elles étaient généralement de nature à leur enlever tout leur mérite. Enfin, il semblait que l'épopée nationale se mourût et que l'antique chanson de geste dût disparaître tout à fait devant le *conte* breton, introduit ou popularisé par Chrétien de Troies.

Les poètes qui, à cette époque, essayèrent de ressusciter ce corps languissant en lui infusant quelque principe de vie nouvelle, employèrent diverses ressources. Les uns recherchèrent dans les exploits du

grand empereur ceux qui avaient été injustement négligés par le caprice populaire, et les traitèrent d'après les procédés connus : ainsi fit Jean Bodel dans sa chanson des *Saisnes*. D'autres chantèrent des faits étrangers au cycle carolingien de la même manière et pour ainsi dire sur le même mode : c'est ce que firent l'auteur de *Floovant*, l'auteur de *Hugues Capet* (1). D'autres enfin eurent l'idée de sacrifier au goût du siècle pour les aventures merveilleuses, pour les amours et les enchantements, mais de faire passer tous ces prestiges des récits importés de l'Armorique ou de l'Angleterre dans la vraie matière épique française. Ils durent nécessairement substituer leur imagination à la tradition qui leur faisait défaut, et se borner à remplir à l'ancienne manière le fond sur lequel ils dessinèrent les sujets nouveaux. C'est à une tentative de ce genre que nous devons *Huon de Bordeaux* (2).

Il me semble voir l'auteur de ce charmant ouvrage chercher un sujet pour ses rimes. Sans doute, en refeuilletant dans sa mémoire les légendes innombrables qu'avaient transmises jusqu'à lui les siècles

(1) [Cette façon d'envisager les choses ne pourrait plus être considérée comme tout à fait exacte, et il y a dans cet exposé bien des traits que je modifierais aujourd'hui.]

(2) [En fait, la part de l'influence des romans bretons sur *Huon de Bordeaux* doit être considérée comme assez faible et restreinte à certaines tendances générales. Dans la suite même de cette étude, on n'a essayé de rien ramener directement à cette source.]

précédents sur les compagnons de Charlemagne, il se souvint que le jeune Huon, fils de Seguin de Bordeaux, avait, suivant un poème presque oublié, tué le fils de Charles, et qu'un long exil avait été la punition de cette faute involontaire ; il n'oublia pas que, revenu d'exil et trahi par son frère, il avait triomphé, par le jugement de ses pairs, du mauvais vouloir de l'empereur, et qu'il était rentré paisiblement en possession de son duché. Comme Byron plusieurs siècles après, il avait besoin d'un héros (1) ; il crut l'avoir trouvé et que celui-là faisait bien son compte. Mais pour que l'histoire de Huon de Bordeaux sortît de l'ornière de tous les poèmes qui célébraient des héros également un peu négligés par le grand flot de la poésie épique, il fallait y introduire un élément nouveau. Cet exil qui avait consumé plusieurs années de la vie du jeune duc, le trouveur résolut de le remplir de merveilles, et tout d'abord, pour se donner les coudées franches, il en transporta le lieu dans le lointain Orient, la patrie des prodiges. Puis, soit que son imagination ait créé de toutes pièces Auberon, « le roi de faërie », soit, comme je m'efforcerai de le prouver, qu'il ait mis à profit des légendes antérieures, il se servit de ce personnage fantastique pour introduire dans l'histoire de

(1) *I want a hero, an uncommon want*, etc.
Lord Byron, *Don Juan*, ch. I, str. 1.

Huon le merveilleux qui devait le mieux plaire à ses auditeurs, et qui s'est trouvé, après tout, d'assez bon aloi pour charmer l'Europe pendant plusieurs siècles, et inspirer encore Shakspeare et Wieland. Sur ces deux fondements il a construit une fable ingénieuse dans ses détails, intéressante dans l'ensemble, et, dans une intrigue compliquée il a révélé, malgré quelques inadvertances, une dextérité qui ferait honneur au romancier le plus habile. Enfin, il a brodé sur ce canevas des vers faciles, rarement originaux, mais quelquefois heureux et souvent spirituels. Le tout forme un des poèmes les plus charmants et les mieux distribués que nous ait laissés le moyen âge. Parmi les causes de sa fortune, il faut compter le ton héroï-comique qui s'y soutient d'un bout à l'autre : le poète a su se garder de la grossièreté burlesque qui fait trop souvent le seul comique des chansons de geste de la seconde époque et qui dépare encore les productions des imitateurs qu'il a rencontrés, le *Baudouin de Sebourc* par exemple, où il y a plus d'esprit, de verve et d'imagination que dans *Huon*, mais où les plaisanteries du plus bas étage remplacent souvent ce que Boileau aurait appelé l'élégant badinage de notre auteur.

D'après les idées que je viens d'exposer, l'auteur de *Huon de Bordeaux* peut revendiquer dans le mérite et le succès de ce poème une plus large part que celle

qui est due à la plupart des trouveurs de cette époque. M. Guessard a donné dans sa préface des raisons fort pertinentes pour le placer à la fin du XIIe siècle; celles qui le décident à en faire un habitant de Saint-Omer, sans être aussi concluantes, ne sont pas cependant sans valeur. En tout cas le dialecte du poème est artésien, et on verra que d'autres raisons portent à chercher de ce côté la patrie de l'auteur.

Le savant éditeur n'a pas même essayé, et avec raison, de découvrir le nom de celui « qui nous a conté » les aventures du fils de Seguin de Bordeaux. Quelques auteurs (1) ont nommé Huon de Villeneuve, un des rares noms qui sont parvenus jusqu'à nous de ceux des poètes de cette époque, et auquel, pour cette raison, on a attribué plus d'une œuvre qu'il ne peut revendiquer. Je ne sais sur quoi on s'est fondé pour lui faire honneur de notre poème, les manuscrits ne donnant rien qui puisse mettre sur la trace de l'auteur. Comme la plupart des chansons de geste, *Huon de Bordeaux* est anonyme.

J'ai essayé d'apprécier la part qui revient au rimeur dans le poème qui nous occupe ; avant de rechercher l'origine des matériaux qu'il a mis en œuvre et de raconter la destinée de son ouvrage, il est bon de donner une analyse de cet ouvrage. Je m'attacherai

(1) Voy. Keightley, *The Fairy Mythology*, édit. de 1850, t. I, p. 39, note.

surtout aux parties les plus originales, et je citerai parfois des vers du texte, dont la langue offre en général peu de difficultés.

II

Le poème s'ouvre par une évidente imitation du beau début du *Coronement Loeïs*, l'une des branches du cycle de Guillaume d'Orange. Charlemagne tient cour plénière à Paris et demande à ses barons d'associer Charlot, son fils, à l'empire, parce que le faix des années l'accable. Au milieu des réclamations et des délibérations, Amauri de la Tour-de-Rivier se lève : c'est un traître, dessiné sur le modèle de tous les traîtres des chansons de geste, modèle aussi uniforme que celui de nos traîtres de mélodrame. « Comment songez-vous, dit-il à Charlemagne, à partager avec votre fils un empire où l'on ne vous obéit ni ne vous respecte, où, à cent lieues de Paris, on méprise votre autorité? — Qui donc? demande Charles. — Huon (1) et Gérard, les deux fils de Seguin de Bordeaux, qui devraient être venus depuis longtemps relever leur fief, car leur père est mort il y a quatre ans. » L'empereur s'irrite à ce discours;

(1) *Huon* est la forme de l'accusatif (voy. ci-dessous, p. 1, n. 38); au nominatif, c'est *Hues*; on trouve aussi souvent le diminutif *Huelin*. C'est le même nom que *Hugues*: le premier est la forme du Nord, le second celle du Midi.

mais Naime (1), le sage duc de Bavière, le Nestor de notre épopée, lui fait remarquer que la négligence des deux « enfants » doit être mise sur le compte de leur jeunesse et de leur ignorance des usages féodaux, — ce qui est vrai, — et l'engage à de les sommer de comparaître à sa cour. Huon et son frère cadet, sur le message qu'ils reçoivent, partent gaiement pour Paris et rencontrent en chemin leur oncle, l'abbé de Cluni, qui, mandé aussi par l'empereur, se joint à eux pour la route. Nous verrons dans la suite du poème que la famille de Huon est répandue sur toute la terre. Ils étaient près d'arriver quand ils trouvent une aventure : le traître Amauri, ennemi invétéré de Seguin de Bordeaux et de sa famille, avait persuadé au fils de Charlemagne que Huon lui ferait grand tort à la cour, et Charlot, dont le caractère est peint, même par son père, des plus tristes couleurs, consent à attendre les deux jouvenceaux avec une troupe d'hommes armés. Mais ces hommes sont les hommes d'Amauri, qui, pour faire d'une pierre deux coups, veut laisser tuer le prince par les jeunes gens, qu'il fera ensuite punir comme meurtriers du fils de l'empereur. Il laisse donc le fougueux Charlot s'avancer seul à la rencontre de nos orphelins; Gérard, le plus jeune, va au-devant de lui pour lui demander ce qu'il veut : Charlot le

(1) Il est appelé dans tout notre poème *Nale*. La forme primitive est *Naimele*, qui a donné d'un côté *Naime*, de l'autre *Nale*.

frappe de sa lance et l'abat sanglant sur la poussière. A cette vue, Huon s'adresse à l'abbé, qu'escortent quatre-vingts moines, pour lui demander secours : « M'aiderez-vous, sire abbé, pour l'amour de Dieu, à défendre mon droit? Car, par le Dieu tout-puissant, j'irai savoir quel homme l'a occis; je le tuerai ou il me tuera. — Beau neveu, dit l'abbé, vous parlez en vain: nous sommes des prêtres sacrés et bénis ; nous ne pouvons prendre part à un combat. — Voilà un triste parentage! dit Huon. Et vous, mes dix chevaliers que j'ai amenés de Bordeaux, m'aiderez-vous? — Oui, répondent-ils, jusqu'à la mort. »

Huon s'élance, atteint Charlot, qu'il ne connaît pas, et le tue. Les gens d'Amauri, satisfaits de ce résultat, s'éloignent, puis reviennent par derrière emporter le corps du prince. Huon arrive à la cour et raconte à l'empereur qu'il vient de tuer un homme qui avait grièvement blessé son frère; il lui demande rémission pour ce juste homicide, et l'empereur, désolé qu'on ait attaqué quelqu'un qui était muni de son sauf-conduit, lui promet sa protection, quand même il aurait tué son fils Charlot. Huon va s'asseoir à une des tables où les barons boivent le vin et le piment (vin épicé), quand Amauri entre dans la salle, apportant le corps de Charlot (1). L'empereur se pâme sur

(1) Cette belle scène rappelle la jolie parodie d'un coup de théâtre analogue qui se trouve dans le roman de *Renard*, quand le coq

le cadavre de son fils et demande à Amauri qui l'a tué :

« Vous allez le savoir, lui répond Amauri : c'est ce damoiseau que je vois assis là, qui boit votre vin dans cette coupe ! »

Dans sa fureur, Charles veut lancer un couteau à la tête de Huon. Le duc Naime retient sa colère et l'engage à interroger Amauri. Celui-ci fait un récit fabuleux où tous les torts sont du côté des Bordelais, et offre de faire avouer à Huon « par la gueule » la vérité des faits qu'il a racontés. L'abbé de Cluni, qui a été témoin de tout, ne peut maîtriser son indignation :

Quant l'entent l'abes (1), près n'a le sens mari (*il perd*
U voit Huon, a escrier li prist : [*presque la tête*);
« Hé ! que fais tu, dist l'abes, biaus cosins?
Offre ton gaige, car li drois est a ti;
Et se tu es ne vencus ne maumis,
Et Dieus voloit tel cose consentir,
Et ke je puisse mais (*jamais*) a Cluigni venir,
Je batrai tant saint Pierre, qui la gist,
Que de sa fiertre (*châsse*) ferai tot l'or caïr. »

Chantecler apporte au roi Noble, qui vient de faire grâce à Renard, le corps de dame Pinte, la poule étranglée par lui.

(1) Ai-je besoin de rappeler que l'ancien français avait une déclinaison à deux cas, nominatif et accusatif? Dans la plupart des noms ils ne se distinguaient que par la présence d'une *s* au nominatif singulier et à l'accusatif pluriel; mais quelques substantifs, comme *abe*, *baron*, avaient une forme propre au nominatif singulier (*abes*, *bér*). On a de même *Hues-Huon*, etc.

Charlemagne permet qu'un combat singulier décide entre Amauri et Huon ; plein de mauvaise volonté pour celui-ci, il lui impose, malgré les protestations de ses barons, une condition inusitée : c'est que si Amauri est vaincu, mais meurt sans avoir confessé son mensonge, Huon perdra son fief. Le combat se livre, Huon est vainqueur ; mais, indigné d'une dernière perfidie d'Amauri qui a voulu abuser de sa compassion pour le frapper en traître, il lui tranche la tête avant que celui-ci ait pu répéter devant tous l'aveu qu'il venait de faire de sa déloyauté. Charles veut exécuter à la rigueur la condition qu'il a imposée à Huon, et l'exiler, sous peine de mort en cas de retour ; les douze pairs et Naime à leur tête se jettent aux pieds de l'empereur : « Songez à ce que vous faites, sire, lui dit le bon duc de Bavière. Quand le bruit se répandra que vous avez ainsi chassé de sa terre et déshonoré ce damoiseau, que diront tous les hauts hommes de France ? On ne fera plus que rire de vos jugements : grands et petits diront que vous avez perdu le sens. Au nom de Dieu et à ma prière, ayez pitié de lui ! — Comment puis-je lui rendre son fief? dit Charles. C'est le duc de Bordeaux qui chaque été doit me servir d'échanson : pourrais-je jamais regarder le meurtrier de mon fils ? » Les prières et les murmures de toute la cour décident enfin l'empereur à changer sa sentence ; mais l'arrêt qu'il prononce pa-

raît à quelques-uns plus cruel encore. Il impose à Huon la mission la plus lointaine, la plus périlleuse et la plus bizarre qu'il puisse imaginer :

« Huon, dit-il, écoute-moi bien : veux-tu t'accorder avec moi ? — Sire, dit Huon, j'en ai grande volonté : et il n'y a travaux si pénibles, fatigues ni dangers que je n'accepte à votre commandement. Même en enfer irais-je, si j'y pouvais aller, pour m'accorder avec vous. — Certes, dit Charles, en pire lieu iras-tu qu'en enfer parler aux diables ! L'endroit où il te faudra aller, si tu te veux accorder avec moi, j'y ai déjà envoyé quinze messagers, et je n'en revis onques un seul. C'est au delà de la mer Rouge, à Babylone, l'admirable cité (1), qu'il te faut porter mon message et parler à l'*amiral* (2) Gaudise. Si tu peux faire ce que je vais te dire, et revenir jamais en France, tu ne seras pas parjuré envers moi. Quand tu auras passé la mer Rouge et que tu seras dans la ville, il te faut jurer d'attendre pour entrer dans le palais que l'amiral soit assis à dîner. Alors tu monteras au palais, et retiens bien ce que je t'ordonne : tu auras le haubert au dos, sur la tête le heaume lacé, à

(1) Cette position géographique de Babylone indique une date antérieure aux expéditions de saint Louis ; depuis cette époque, Babylone signifie le Caire en Égypte (voy. Joinville, tandis qu'ici c'est bien un souvenir de l'antique Babylone.

(2) *Amiral*, répondant au mot arabe *amir*, *émir*, désigne un roi sarrasin, et souvent, comme ici, le premier des rois sarrasins.

la main l'épée nue ; et le premier que tu trouveras à table, quels que soient son rang et sa naissance, tu lui couperas la tête à l'instant. Tu feras encore autre chose : l'amiral Gaudise a une fille, la belle Esclarmonde ; il te faut promettre de lui donner devant tous trois baisers sur la bouche. Et après cela tu diras mon message à l'amiral, devant toute sa cour : tu demanderas de ma part à Gaudise qu'il m'envoie mille éperviers mués, mille ours, mille limiers bien enchaînés, mille jeunes gens et mille pucelles d'une beauté accomplie, et ses blanches moustaches frisées, et quatre de ses dents machelières. — Vous voulez le tuer ! s'écrient les Français. — Par Dieu, dit Charles, vous dites vrai ! »

A ces dures conditions l'empereur ajoute encore que si Huon de retour met le pied dans son duché de Bordeaux avant de se présenter à la cour, il le fera pendre. Huon consent à tout et part, laissant son frère en France. Onze chevaliers demandent à accompagner l'exilé. Charles le leur permet, mais seulement jusqu'à la mer Rouge ; de là ils devront le laisser aller seul à Babylone.

Le jeune héros arrive bientôt à Rome : le pape, qui est son cousin, lui donne une lettre de recommandation pour Garin de Saint-Omer, leur parent à tous deux, qui est « maronier », c'est-à-dire armateur, à Brindes, et qui se met corps et biens au service de

Huon, et se résout même à passer la mer avec lui, abandonnant sa femme et ses enfants. Les treize chevaliers arrivent bientôt au Saint Sépulcre, où ils font leurs dévotions :

> Dès or s'en vont droit vers la roge mer :
> Sauvages terres trova Hues assés.

Ils traversent en effet plusieurs pays fantastiques, comme celui des Conmains, dont on nous raconte des histoires renouvelées des Grecs :

> C'est une gent qui ne gostent de blé, [(*chiens furieux*);
> Mais le car crue (*la chair crue*) comme gaignon dervé
> Tot adès gisent (*ils couchent toujours*) au vent et a l'oré ;
> Plus sont velu que viautre (*limier*) ne sengler :
> De lour oreilles sont tot acoveté (*couverts*).

Après quinze jours de marche, ils parviennent dans un pays où il n'y a rien à manger ; nos compagnons se désespèrent. Dans une forêt, ils rencontrent un vieillard occupé à abattre les arbres qui gênent la route : ce vieillard est le frère de Guiré, prévôt de Gironville en Bordelais, le meilleur ami et le plus fidèle vassal de Huon : pris par les Sarrasins, délivré par la fille du roi, marié deux fois « en païenie », où il a vécu trente ans, il en connaît à fond les royaumes et les mœurs ; las de vivre parmi les infidèles, il est venu se faire ermite dans ce bois pour expier ses péchés. Il se décide

cependant à accompagner Huon, auquel il se fait fort d'être utile par sa connaissance des pays qu'ils auront à traverser. Il l'informe d'abord que deux chemins conduisent à Babylone : l'un peut y mener en quinze jours, le second demande un an de voyage ; mais il est sûr et commode, tandis que le premier offre des dangers extrêmes. L'aventureux Huon choisit le plus court ; Géreaume (1) lui en dépeint les périls. Il faut traverser une immense forêt :

> Et la dedens maint (*demeure*) uns nains, par vreté (*en* [*vérité*),
> Si n'a de grant que trois piés mesurés;
> Mais tot a certes (*certainement*) est mout grans sa biau- [tés,
> Car plus est biaus que solaus en esté (*soleil en été*) :
> *Auberons* est par droit non apelés.

Suivant Géreaume, ceux qui n'opposent pas le silence à toutes les séductions d'Auberon sont perdus ; mais en se taisant on échappe à sa puissance. Huon promet de se conformer à ces instructions, et bientôt ils entrent dans la forêt magique. Auberon se présente, vêtu magnifiquement ; à sa main est un arc, aux flèches duquel aucune bête ne peut échapper ; à son cou pend un cor d'ivoire :

> Fees le fissent (*firent*) en une isle de mer.

L'une d'elles a donné à ce cor le pouvoir de guérir

(1) Il ne faut pas confondre ce nom, qui est germanique (*Gerhelm*), avec le nom de *Jérôme* (*Hieronymus*).

de toute maladie ceux qui l'entendent; la seconde, d'apaiser soudain par ses accords la faim et la soif la plus vive ; la troisième voulut que nul homme ne pût entendre le cor sans se mettre à chanter ou à danser ; grâce à la quatrième, en quelque lieu que sonne le cor merveilleux,

Auberons l'ot (*l'entend*) a Monmur sa cité.

Le nain corne, et les chevaliers oublient à l'instant la faim et la fatigue qui les accablaient, et se mettent à chanter. Auberon les interpelle alors et les conjure de le saluer; à ces mots, ils s'enfuient tous pour ne pas lui répondre. Irrité, il excite en frappant sur son cor une tempête qui les épouvante: Géreaume rassure Huon en lui disant que ce n'est qu'enchantement, sans existence réelle. Les barons s'éloignent aussi vite que peuvent courir leurs chevaux ; tout à coup le petit homme se trouve de nouveau devant eux :

Hues le voit, mout en fu esfraés.
» Dieus! dist li enfes (*le jeune homme*), revesci le maufé (*voici*
Auberons l'ot, fierement a parlé : [*encore ce démon*)! »
« Vassal, dist il, tu ne dis mie assés;
Car, par celui qui en crois fu penés,
Je ne fui onques anemis ne maufés,
Ains te di bien, si me puist Dieus sauver,
Je sui uns hom comme uns autres carnés (*de chair*).
Encor vos vien de par Dieu conjurer,

De quanqu'il a (*par tout ce qu'il a*) et fait et estoré (*crée*),
D'oile (*huile*) et de cresme, de bautesme et de sel,
Et del pooir que Jesus m'a donné,
Vos conjur jo que vos me respondés! »

« Fuyons! » s'écrie Géreaume, et les Français reprennent leur course. Sérieusement courroucé cette fois, Auberon ordonne à ses « chevaliers faés » d'atteindre et de tuer les insolents. Heureusement l'un de ces chevaliers, Gloriant, intercède pour les fugitifs, et le « roi de faërie » veut bien les soumettre à une dernière épreuve. Huon, de son côté, se repent de n'avoir pas voulu saluer le nain, qui ne saurait être un diable, parlant si bien des choses saintes, et déclare qu'il lui répondra s'il revient. Auberon les arrête une troisième fois, et conjure encore Huon de lui répondre; il lui dit qu'il sait toutes ses aventures, et qu'il le fera venir heureusement à bout de sa mission s'il veut lui parler.

« Sire, dist Hues, vos soiés bien trovés! »
Dist Auberons : « Dieus te puist honorer! »

Le nain promet alors à Huon son amitié, et lui raconte son histoire. Il est fils de Jules César et de Morgue la fée. A sa naissance, les fées vinrent visiter sa mère; l'une d'elles, « qui n'ot mie son gré », le condamna à rester toujours « petis nains bocerés »; mais, se repentant, elle lui donna en compensation

une beauté si grande, que Dieu seul est plus beau que lui; une autre fée lui donna de lire dans le cœur des hommes, et d'y voir le bien et le mal; la troisième lui donna de pouvoir se souhaiter partout où il voudrait et d'y être aussi vite que sa pensée, avec autant de monde qu'il l'aura désiré, et de se procurer de la même manière, en un clin d'œil, palais somptueux, tables richement servies, etc.; la quatrième fée lui donna de faire venir à lui et d'apprivoiser par le seul son de sa voix les animaux les plus sauvages. Elle lui donna encore bien autre chose : il sait tous les secrets du paradis, il entend chanter les anges, il ne vieillira jamais, et, quand il voudra quitter la terre, son siège est marqué auprès de Dieu. La loyauté qu'il a vue en Huon le lui fait chérir, et pour commencer à lui donner des marques de son amitié, il fait s'élever tout à coup un palais splendide, où un festin servi par de nombreux varlets délasse et réjouit les voyageurs exténués. Huon demande congé à son puissant ami; mais celui-ci se fait d'abord apporter un hanap ; il fait dessus le signe de la croix : le hanap se remplit aussitôt de « vin et de claré ».

« C'est de par Dieu, dit Auberon, que ce hanap est tel, et la puissance qu'il lui a donnée est si grande, que si tous les hommes étaient rassemblés ici et que les morts ressuscités se joignissent à eux, le hanap fournirait assez de vin pour les abreuver tous. »

Mais pour profiter de ce don merveilleux, il faut être pur de tout péché mortel; le vin échappe aux lèvres des « mauvais » qui veulent y toucher. Huon, qui a reçu à Rome absolution plénière, boit sans peine dans le hanap, et Auberon lui en fait présent; il l'avertit seulement que s'il dit un seul mensonge, il perdra et la vertu de la coupe et toute l'amitié de celui qui la lui donne. Il lui fait aussi cadeau de son cor d'ivoire : s'il est en danger, il n'aura qu'à le sonner pour qu'Auberon vienne à son secours avec cent mille hommes bien armés ; mais il doit bien se garder, sous peine de châtiments sévères, de le sonner sans un besoin urgent. Enfin Huon prend congé, et arrive dans une prairie délicieuse, où il s'arrête avec ses compagnons ; ils mangent les provisions qu'ils ont emportées, et le hanap leur fournit du vin en suffisance. Mais, toujours téméraire et tout entier au premier mouvement, Huon veut éprouver la vérité de ce que lui a dit « le faé » sur la vertu du cor d'ivoire : il le sonne, et tous autour de lui se mettent à chanter. Auberon apparaît bientôt avec une armée immense : voyant Huon loin de tout danger, il lui fait des reproches, mais pardonne à son repentir. « Huon, lui dit-il, tu vas trouver sur ton chemin la ville de Tormont, que gouverne le renégat Eudes; sache que c'est ton oncle, qui a été jadis banni de France, et s'est fait Sarrasin ; il hait tant les chrétiens, qu'il fait emprisonner ou

pendre tous ceux qui tombent entre ses mains. Je te défends d'entrer dans cette ville. — Sire, dit Huon, vous perdez vos paroles: j'irai certainement rendre visite à mon oncle ; s'il est tel que vous le dépeignez, je le tuerai ; et si je suis en danger, ne me secourrez-vous pas à l'appel de votre cor? — C'est bien, dit Auberon; mais surtout ne corne que dans un péril pressant, ou tu t'en repentiras. »

A peine arrivé à Tormont, Huon fait des siennes : il fait crier par toute la ville que tous les pauvres, les gueux, les ménestrels peuvent venir manger et boire « sans paier » chez le prévôt Hondré, un chrétien qui l'a reçu dans son hôtel ; puis il fait acheter toutes les provisions de bouche qui sont dans la ville. Les truands accourent en foule : les viandes suffisent à peine à leur avidité, le hanap ne cesse de se remplir et de se vider entre les mains de Huon, quand le renégat Eudes entre dans la salle et veut pendre Huon et ses compagnons. « Attendez un peu, sire, lui dit Huon, et dînez au moins avec nous. — Il a raison, dit Eudes à ses hommes; aussi bien n'avons-nous rien chez nous à nous mettre sous la dent. » Eudes se met donc à table, et demande à Huon de quel pays il est :

Et respont Hues : « Sire, vos le sarés,
Droit a Bordiaus, par foi, fu mes cor nés (*suis-je né*).
— Droit a Bordiaus? voire, si m'aïst Dés,

Qui fu tes pere, cil ki t'ot engerré (*engendré*) (1)? »
— Par foi, dist Hues, ja ne vos ert celé :
Sewins ot nom, Dieus li face pité!
Car il est mors, bien a set ans passés. »
Oedes l'entent, si comenche a crier :
« Li fius mon frere! tu soiies bien trovés!
Ba! que queroies aillors qu'en mon ostel?
Or me di, niés (*neveu*), et u dois tu aler? »

Il engage Huon à loger chez lui; mais c'est un piège qu'il lui tend ; heureusement ; le sénéchal Geoffroi, un Français qui avait accompagné partout son maître Eudes, se refuse à faire massacrer ses compatriotes : il délivre cent quarante chevaliers chrétiens qui gémissaient dans les prisons, les arme, et tous, réunis aux Bordelais, chassent le renégat, qui bientôt revient les assiéger; il va les prendre, quand Huon sonne son cor merveilleux : aussitôt Auberon et ses cent mille guerriers entrent dans la ville, et tuent tous les Sarrasins qui ne se convertissent pas à la vraie foi ; Eudes a la tête tranchée, et Huon remercie son protecteur.

En le quittant, celui-ci lui donne encore des conseils : « Tu vas passer, lui dit-il, près de Dunostre; c'est un château fort au bord de la mer Rouge, construit par mon père Jules César; il m'a été enlevé par un géant

(1) Cet hémistiche de cheville rappelle le vers des *Plaideurs* :
Notre père, par qui nous fûmes engendrés,
Notre père, qui nous...

appelé Orgueilleux, qui m'a aussi volé un haubert féé auquel je tenais beaucoup. Huon, beau frère, je te défends d'aller à Dunostre, car tu y courrais les plus grands dangers. — Sire, répond l'impétueux fils de Seguin, vous parlez en vain : j'irai certainement voir ce géant ; je suis venu de France pour chercher les aventures, et puisqu'en voilà une qui se présente, je ne la manquerai pas. D'ailleurs, si je suis en danger, je sonnerai le cor d'ivoire, et vous viendrez à mon aide. — Non certes, dit Auberon ; je jure Celui qui mourut en croix que tu auras beau sonner, je ne te secourrai pas.

— Sire, dist Hues, vous ferés tout vo gré (*tout ce qui vous*
Et je ferai ço que j'ai empensé. » [*plaira*),

Je passe rapidement sur l'épisode du géant Orgueilleux. Huon rencontre, prisonnière dans son château, une demoiselle qui lui en facilite l'entrée et qui se trouve être sa cousine : ces parentés finissent par ne plus surprendre ; il semble que tout ce qui est chrétien en Asie soit de la famille de Huon. Il triomphe du géant, et lui enlève, outre le haubert féé d'Auberon, un anneau d'or, qui peut servir de bracelet à un homme ordinaire, et dont la vue suffit pour rendre l'amiral Gaudise, vassal d'Orgueilleux, soumis à toutes les volontés de celui qui le lui présente.

« Quand tu aurais tué sept cents hommes, dit

Orgueilleux, et frappé l'amiral sur le nez de manière à en faire jaillir le clair sang, tu n'aurais qu'à lui montrer cet anneau d'or pour être à l'abri de tout péril; car il me redoute et n'oserait me courroucer. »

Huon se promet bien de faire usage de cet anneau par la suite. Après avoir tué le géant, il ouvre le château à ses compagnons, qui attendaient en dehors la fin de l'aventure, puis prend congé d'eux; car ils sont arrivés au bord de la mer Rouge, où ils doivent se séparer. Les chevaliers lui promettent d'attendre un an son retour, et ils se quittent.

Arrivé sur la plage, Huon s'arrête au bord de la mer, sans savoir comment la franchir; il se désole, quand il voit venir à lui, nageant rapidement, un monstre marin qui, une fois à terre, quitte sa peau et devient le plus bel homme du monde. « Qui que tu sois, dit Huon, je crois que tu appartiens à Auberon. — Tu dis vrai, répond l'inconnu : je me nomme Malabron; je suis l'homme lige d'Auberon, qui m'a condamné à être trente ans « luiton de mer » (1) et m'envoie vers toi pour te porter de l'autre côté de la mer Rouge. » Huon monte sur le dos du bon Malabron, qui le mène au rivage et prend congé de lui en lui prédisant des malheurs qu'il s'attirera par sa faute, et en lui recom-

(1) *Luiton de mer*, plus anciennement *nuiton*, et d'abord *netun* : ce mot n'est autre que le nom du dieu marin *Neptune* ; il désigne une sorte de triton. — Plus tard le *luiton* ou *luton* a perdu tout rapport avec la mer et est devenu notre *lutin*.

mandant surtout de ne pas proférer un seul mensonge, s'il ne veut perdre l'amitié d'Auberon.

Huon s'avance vers Babylone : c'était le jour de la Saint-Jean d'été, grande fête aussi bien pour les Sarrasins que pour les chrétiens dans les croyances du moyen âge. Tous les habitants de la ville se divertissent par les rues, et regardent avec surprise le chevalier français, qui n'est pas moins étonné qu'eux. Il arrive au palais. « Ouvre-moi, dit-il au portier de la première des quatre portes. — Volontiers, mais dis-moi d'abord quel est ton pays : si tu es Français, tu auras le poing coupé; si tu es Sarrasin, on te baissera courtoisement le pont. » Huon oublie les recommandations d'Auberon et répond qu'il est Sarrasin. Le pont passé, le mensonge qu'il vient de faire lui revient à la mémoire; il se désespère d'avoir perdu l'amitié de celui qui le protégeait, et jure de ne plus mentir de sa vie. Arrivé à l'autre porte : « Chien, dit-il au portier, ouvre, et que Celui qui mourut en croix te confonde! — De quel pays êtes-vous? demande le portier, et comment avez-vous passé l'autre pont? » Huon montre l'anneau puissant qu'il a conquis sur Orgueilleux, et le pont s'abaisse aussitôt pour lui. Il avance, toujours se lamentant d'avoir offensé Auberon, mais espérant toutefois dans son indulgence et même dans son ignorance de la faute commise. Il franchit les deux dernières portes comme la se-

conde et arrive dans le jardin du palais. Ce jardin est plus délicieux qu'on ne saurait dire; au milieu est une fontaine qui prend sa source dans le paradis et dont l'eau a des propriétés merveilleuses : c'est la fontaine de Jouvence, qui rajeunit les vieillards les plus décrépits et rend aux femmes qui boivent de son eau ce qui est plus irréparable encore que la jeunesse. Huon s'assied dans ce beau lieu et se prend à réfléchir à sa position; pour savoir au juste à quoi s'en tenir sur le courroux d'Auberon, il sonne du cor : le roi de féerie l'entend, mais ne veut pas le secourir, à cause de son mensonge.

Et l'enfes Hues ne chessa de corner.
Li amiraus ert assis au disner;
Chil ki servoient du vin et du claré
Au son du cor commenchent a canter,
Et l'amiraus commencha a baler (*danser*).....

Quand Huon voit que le son du cor reste sans réponse, il le pose près de lui tristement, et se met à pleurer en songeant qu'il est abandonné d'Auberon. Il se réconforte cependant, met son espoir en Notre Dame et marche vers le palais pour accomplir son étrange message. Près de l'amiral était assis un noble Sarrasin, qui devait épouser Esclarmonde, la fille de Gaudise : « C'est celui-là que je dois tuer, se dit Huon, sous peine de me parjurer envers Charlemagne; je ne manquerai certes pas à ma parole; Dieu fasse de moi

ce qu'il voudra! » Et il fait voler la tête du païen (1), dont le sang rejaillit sur Gaudise : « Bonne étrenne! dit Huon. Voilà déjà une chose de faite. — Saisissez-le! » s'écrie Gaudise, stupéfait de tant d'audace. Mais Huon s'approche de l'amiral, et jette sur la table l'anneau d'Orgueilleux. « Oh! dit Gaudise à ses hommes, laissez-le en paix; et vous, dit-il à Huon, promenez-vous tranquillement dans cette salle : quand vous m'auriez tué cinq cents hommes, grâce à cet anneau, vous n'auriez rien à craindre. »

Et Huelins s'en est avant passés,
Vint a la fille Gaudise l'amiré,
Trois fois la baise, por sa foi aquiter :
Chele se pasme quant sent le bakeler (*jeune homme*).
Dist l'amirés : « A vous fait issi mel (*vous a-t-il fait mal*)?
— Sire, dist ele, bien porai respasser (*j'en guérirai*). »
Une pucele vit devant li ester (*se tenir devant elle*).
Ele l'apele com ja oïr porés : [*nouir*)?
« Sés tu, dist ele, por coi m'estut pasmer (*j'ai dû m'éva-*
— Naie (*non*), dist ele, par Mahomet mon dé. »
Dist Esclarmonde : « Chertes, vos le sarés :
Sa douche haleine m'a si le cuer emblé (*volé*),
Se jo ne l'ai anuit (*cette nuit*) a mon costé, [ajorné. »
G'istrai dou sens (*je perdrai la raison*) ains qu'il soit

Comme toutes les princesses sarrasines des romans de chevalerie, Esclarmonde, on le voit, va vite en amour. Huon s'approche de Gaudise : « Amiral, lui dit-

(1) On sait qu'au moyen âge les Musulmans sont traités de païens.

il, je ne crois pas en votre dieu et me moque de Mahomet. Je suis de France, le noble pays, et Charlemagne est mon maître. Tous les rois de la terre lui sont soumis, excepté vous; or, il vous mande que depuis le temps où il a perdu Olivier et Roland à Roncevaux, ce qui fut un grand malheur, il n'a pas rassemblé d'armée comparable à celle qui va vous attaquer cet été. Il passera la mer et envahira votre pays; s'il vous tient, il vous pendra. Vous n'avez qu'un moyen d'échapper, vous et vos gens, à une mort certaine, c'est de vous faire baptiser sans délai. — Je n'en ferai rien, répond l'amiral : je n'estime pas votre Dieu un denier. — Attendez, dit Huon, je n'ai pas fini. Charlemagne vous mande encore autre chose : il veut que vous lui envoyiez mille éperviers mués, mille autours, mille ours et mille limiers enchaînés, mille jeunes gens et mille belles pucelles. Ce n'est pas tout : il faut encore lui envoyer vos moustaches blanches et quatre de vos dents machelières. — Ton seigneur, réplique Gaudise, est fou à lier; je ne le prise pas une gousse d'ail. Il m'offrirait tout son empire que je ne lui donnerais jamais mes blanches moustaches et quatre de mes dents. Il m'a déjà envoyé quinze messagers, dont il n'a pas revu un seul; je les ai tous fait écorcher et saler, et, par Mahomet, tu seras le seizième. Mais puisque tu es Français, comment as-tu cet anneau d'or? — Sire amiral, réplique Huon, voici

la vérité : à quoi bon feindre? Par saint Denis, j'ai tué et décapité ton seigneur. — Barons! crie l'amiral, le laisserez-vous aller? Nous sommes déshonorés s'il s'échappe. » Tous les Sarrasins se ruent sur le jeune guerrier, qui s'accote à un pilier et lutte quelque temps ; mais son épée lui vole du poing : il est saisi, désarmé et conduit devant l'amiral. « Il est bien beau, disent les païens, il n'est fait que pour réjouir les yeux; ces Français sont une belle race, il faut en convenir : c'est dommage qu'il doive périr. — Barons, dit Gaudise, de quelle mort mourra-t-il? » On opine pour la pendaison, quand un Sarrasin rappelle que la loi s'oppose à ce qu'on exécute personne le jour de la Saint-Jean. Pour se conformer aux traditions, il faut garder le chrétien prisonnier jusqu'à la Saint-Jean prochaine; alors on le fera combattre en champ clos contre un vaillant champion : si le Français est vaincu, il sera mis à mort; s'il est vainqueur, il doit être libre. « Puisque mes ancêtres en ont usé ainsi, dit Gaudise, je n'enfreindrai pas la loi. » Et on jette Huon dans un sombre et humide cachot :

« Hé! las! dist Hues, com ci a mal ostel! »

La belle Esclarmonde, que le souvenir des baisers de Huon ne laisse pas dormir, se rend dans son cachot et lui offre de le rendre libre s'il veut « faire sa volonté ». Huon refuse de répondre à l'amour d'une infidèle, et

Esclarmonde irritée le soumet aux tourments de la faim. Vaincu par ce supplice et séduit par la beauté et la passion de la princesse, le chevalier déclare qu'il consentira à tout; mais Esclarmonde lui promet de se faire chrétienne pour pouvoir devenir sa femme, et, rendue chaste déjà par la seule attente du baptême, elle ne renouvelle plus ses propositions; elle se contente de passer toutes ses journées avec celui qu'elle aime, que Gaudise croit mort de faim dans sa prison.

Quatre mois s'écoulent ainsi; Géreaume cependant et ses compagnons, las d'attendre Huon à Dunostre, se décident à venir à Babylone savoir ce qu'il est devenu. Géreaume se teint le visage, revêt un riche costume sarrasin, et se présente à Gaudise comme Tyacre, le fils de son frère Yvorin de Monbranc, qui lui envoie treize chrétiens, faits prisonniers par lui, pour servir de cible aux archers sarrasins à la Saint-Jean prochaine. Il présente aussi la cousine de Huon :

« Et ceste dame, que vos ici veés,
Aveuc vo fille, sire, la meterés;
Aprendra li bel franchois a parler.

— Merci de votre présent, beau neveu, répond Gaudise; qu'on mette ces Français en prison, mais qu'on leur donne bien à manger: qu'ils n'aillent pas mourir de faim comme Huon, ce jeune bachelier que m'avait envoyé Charlemagne. »

Gériaumes l'ot, le sens cuide derver (*il pense perdre la rai-*
Li sans du pié li est el vis (*au visage*) montés; [*son*) :
Garde a ses piés, un baston a trové;
Por un petit ne feri (*il s'en fallut peu qu'il ne frappât*) l'amiré

Pour décharger sa rage, il frappe àtour de bras sur les chrétiens qu'il a amenés et qui le maudissent, croyant qu'il a réellement abjuré sa foi. On les conduit dans les prisons, où ils retrouvent Huon, auquel ils racontent la trahison de Géreaume. Huon n'en fait que rire, convaincu de la loyauté du vieux serviteur. En effet, celui-ci en donne bientôt des marques, et il profite de la confiance que l'émir met en lui pour adoucir, de concert avec Esclarmonde, la captivité de ses amis.

Cependant Agrapart, frère du géant Orgueilleux, vient à la cour de Gaudise lui demander raison de la mort de son frère, dont l'amiral n'a pas tiré une assez éclatante vengeance. « Vous êtes par droit mon serf, lui dit-il; cependant je veux agir suivant les règles : faites combattre contre moi en champ clos un, voire deux de vos guerriers; si je suis vaincu, je vous laisserai en paix; si je triomphe, vous serez mon homme lige. » Aucun Turc ne se propose comme champion; mais Esclarmonde apprend à son père que le meurtrier d'Orgueilleux n'est pas mort, comme on le croit, et qu'il ferait bien le combat, si on lui promettait sa liberté. Huon est tiré de son cachot et consent à lutter

contre Agrapart. Gaudise lui promet en retour de le faire conduire à Acre, et de se reconnaître tributaire de Charlemagne; il lui fait rendre son haubert, son hanap et son cor d'ivoire, auxquels il ajoute l'excellent cheval Baucent. Huon tremble en passant son haubert; car si Auberon est encore irrité contre lui, il sait qu'il ne pourra y entrer; mais comme il le met facilement, il reconnaît qu'Auberon lui a pardonné, et marche au combat avec confiance.

L'émir le recommande à Mahomet : « Va-t'en, dit-il, Mahom te protège, et si ce Dieu que tu adores vaut mieux que le mien, puisse le plus vrai Dieu te ramener sain et sauf (1) ! »

Les deux adversaires se rencontrent. Touché du courage et de la bonne mine de Huon, Agrapart lui dit :

« Par Mahommet, tu es de boine gent!
Car lai (*laisse*) ton Dieu, et a ma loi te prent,
Et si t'en vien o (*avec*) moi en Orient.....
Si te donrai un moult rike present,
Ma suer germainne, noire est com arrement (*encre*),
Graindre est de moi (*elle est plus grande que moi*), si a [un pié de dent.
— Par foi! dist Hues, as diables la rent!
Jo n'i vinc mie por tel mariement.
Garde toi bien et vers moi te defent;
Jo te desfi de Dieu omnipotent. »

(1) Voilà une prière qui rappelle assez celle de Clovis dans la célèbre bataille où il se convertit.

Huon est vainqueur; Agrapart se reconnaît vassal de Gaudise. Celui-ci fait fête à son champion; Huon l'exhorte à embrasser la vraie foi, sans cela il perdra la vie. « Je serais curieux de savoir, dit Gaudise en riant, sur quelle armée tu comptes pour exécuter tes menaces. »

Dist Huelins : « Dont n'en ferés vous el (*autre chose*)?
— Naie, dist il, por noient (*pour rien*) en parlés.
— Par foi, dist Hues, vous en repentirés! » .

Et il sonne le cor magique.

Auberons l'ot ens el bos (*dans le bois*) u il ert (*où il était*) :
« A! Dieus, fait il, j'oi mon ami corner,
Que jo ai fait tante paine endurer;
Or li perdoins (*pardonne*) quanqu'il a meserré (*tous ses torts*) :
Car plus preudomme ne poroie trover,
Fors que le cuer a trop legier d'assés. »

Ces deux vers peignent admirablement le caractère de Huon.

Le roi de féerie se trouve aussitôt dans Babylone avec cent mille guerriers : les païens qui refusent de se convertir sont mis à mort, les autres sont baptisés; Huon tranche la tête à Gaudise qui ne veut pas abandonner sa foi, prend les moustaches et les quatre dents qu'il doit rapporter à Charlemagne: pour qu'elles ne se perdent pas, Auberon les souhaite dans le flanc de Géreaume, où elles restent sans lui faire aucun mal;

puis le nain donne à son protégé un beau vaisseau pour retourner en France, en lui recommandant bien, sous peine d'encourir la plus terrible disgrâce, de ne traiter Esclarmonde que comme une sœur jusqu'à ce que le pape ait béni leur union. On fait épouser à la cousine de Huon un puissant seigneur sarrasin qui s'est converti et qu'on couronne en place de Gaudise, et on s'embarque. La navigation commence heureusement; mais les plus mauvaises pensées viennent à Huon, qui « le cuer a trop legier d'assés ».

Le temps est beau; le vaisseau fend rapidement les ondes ; les Français, qui viennent de dîner, ont fait un fréquent usage du hanap d'Auberon.

« Dieus, ch'a dit Hues, com m'avés viseté!
J'ai un hanap qui vaut une chité,
Et un hauberc qui mout fait a loer.
Si ai un cor de blanc ivoire cler,
Quant je le sonne et je le veul corner,
J'ai tant de gent com je veul demander;
Et s'ai la fille Gaudise l'amiré,
Dame Esclarmonde, qui tant a de biauté :
Je l'aime tant, si me puist Dieus sauver,
Que de son cors ne me puis consirer (*abstenir*).
Chis nains bochus me cuide vergonder (*se moque de moi*),
Qui me defent a la dame a juer (*de me jouer avec la dame*);
Mais ja por lui nel lairai, en nom Dé,
Que jo ne fache de li (*d'elle*) ma volenté. »

Géreaume essaye en vain de le dissuader, et, voyant son obstination, s'embarque dans la chaloupe avec les

autres chevaliers, pour ne point partager les malheurs que la folie de Huon va attirer sur sa tête. L'événement leur donne raison ; car à peine le jeune homme a-t-il, malgré les prières d'Esclarmonde, enfreint l'ordre d'Auberon, qu'une tempête horrible brise le vaisseau et jette les deux amants, complètement nus, sur la plage d'une île déserte. Esclarmonde se lamente : « Ne pleurez pas, lui dit Huon :

Acolons nos, si morrons plus soef (*notre mort sera plus douce*);
Tristrans morut por bele Iseut amer (1);
Si ferons nos, moi et vos, en nom Dé. »

Des corsaires sarrasins, qui venaient faire de l'eau dans cette île, abordent à quelque distance ; ils reconnaissent Esclarmonde, l'enlèvent, après avoir garrotté Huon, et se rembarquent pour conduire la princesse à son oncle Yvorin de Monbranc ; mais ils s'arrêtent d'abord à Aufalerne : l'émir Galafre voit une dame qui pleure et leur demande qui elle est. « C'est une esclave que nous avons achetée, répondent les marins. — Ne les croyez pas, sire, s'écrie Esclarmonde : je suis la fille de l'émir Gaudise, qu'a tué un chevalier français, et ces gens-ci me veulent mener à mon oncle, qui me fera certainement brûler. » Galafre la trouve belle, et demande aux corsaires de la lui donner ; sur leur refus

(1) Ce vers prouve qu'à l'époque de la composition de notre poème les romans « bretons » étaient déjà populaires.

il les fait tous tuer; un seul échappe, et va raconter à Yvorin que son vassal Galafre détient Esclarmonde. Galafre cependant épouse sa captive. « Sire, lui dit-elle, je suis fort honorée d'être votre femme; mais j'ai fait à Mahomet vœu de chasteté pendant deux ans; je le regrette aujourd'hui, mais vous ne voudriez pas attirer sur moi la vengeance céleste. » Galafre consent à attendre deux ans la consommation du mariage. A ce moment arrive un message d'Yvorin, qui réclame sa nièce et, sur le refus de Galafre, lui déclare la guerre.

Ici le poète interrompt son récit pour nous ramener près de Huon, qui est étendu sur le sable brûlant. Auberon, qui est dans son palais entouré de ses barons, se souvient du malheureux fils de Seguin, et gémit sur le sort que Huon s'est attiré par sa faute et auquel rien ne peut plus le soustraire. Les « chevaliers faés » intercèdent pour le coupable, et Malabron obtient enfin la permission d'aller à son aide, mais à condition de rapporter le haubert, le cor d'ivoire et le hanap, et de prendre sur son compte le châtiment qu'a mérité Huon, en restant trente ans de plus « luiton de mer ». Dans l'île de Moïse, à trois petites lieues de l'enfer, Malabron trouve le malheureux chevalier; il le délie et le porte sur son dos jusqu'à la terre ferme, où il l'abandonne, « aussi nu com au jor que fu nés ».

Ici commence une nouvelle phase du poème, le récit des aventures par lesquelles passent les deux amants avant de se rejoindre. Bien que cette partie ne soit pas moins intéressante que la première, j'en abrégerai un peu l'analyse, pour ne pas faire de ce compte rendu un sommaire du poème, d'autant plus que les éditeurs en ont déjà mis un à la tête de leur publication, fort bon, quoiqu'un peu circonstancié peut-être. Un récit rapide fera du reste mieux ressortir l'habileté avec laquelle le poète noue et dénoue son intrigue.

Huon rencontre un ménestrel qui l'habille, le nourrit et en fait son valet sous le nom de Garinet, qu'il a pris pour ne pas être connu et aussi parce que, de dépit contre Auberon, il s'est promis de mentir désormais à cœur joie. Tous deux arrivent à Monbranc chez le roi Yvorin; les chevaliers et le roi s'émerveillent de la beauté et de la force du valet d'Estrument le ménestrel, et soupçonnent un déguisement. Je ne puis résister au plaisir de citer le joli passage qui suit : « Comment se fait-il, dit Yvorin, qu'un homme comme toi serve un ménestrel? Ne sais-tu donc aucun métier plus honorable? — Je sais des métiers plus qu'il n'en faut, dit Huon : je vous les dirai si vous voulez. — Soit, répond l'émir, mais ne te vante pas de ce que tu ne sais pas faire; car je te mettrai à l'épreuve. »

« Sire, dist Hues, les mestiers escoutés :
Je sai mestiers a mout grande plenté.

Je sai mout bien un esprevier muer;
Si sai cachier (*chasser*) le cerf et le sengler;
Quant jo l'ai pris, la prise sai corner,
Et la droiture (*ce qui leur revient*) en sai as kiens (*aux chiens*)
Si sai mout bien servir a un disner; [doner;
Si sai des tables (*jeu de trictrac*) et des eskès (*échecs*) assés,
Qu'il n'est nus hom qui m'en peüst passer. »
Dist l'amirés : « Chi t'estuet arester (*arrête-toi ici*);
Au ju d'eskès te vaurai esprover (*je veux t'éprouver*).
— Sire, dist Hues, laissiés moi parconter (*conter jusqu'au bout*),
Puis m'assaiés (*essayez-moi*) de quanque vos volés. »
Dist Yvorins : « Tu as mout bien parlé;
Or nos devise les mestiers que tu sés.
— Sire, dist Hues, aparmain (*tout de suite*) le sarés :
Je sai mout bien un hauberc endosser,
L'escu au col et ma lanche porter,
Et un cheval et corre et galoper (*faire courir et galoper*);
Si sai mout bien en grant estor (*en grand combat*) entrer,
Et quant ce vient as ruistes cous doner (*à donner les rudes*
Pires de moi (*que moi*) i poroit bien aler ; [*coups*),
Si sai mout bien ens es cambres (*dans les chambres des dames*)
Et les plus beles baisier et acoler. » [entrer,
Dist l'amirés : « Che sont mestier assés! »

C'est aux échecs que l'amiral veut éprouver si Huon a dit vrai, et il l'oblige à jouer une partie avec sa fille « à des conditions qui prouvent qu'il a la plus forte confiance dans l'habileté de la princesse, ou que l'honneur de sa famille lui est assez indifférent (1) ». Placée entre un danger qu'elle ne semble pas redouter extrêmement et la nécessité de faire tomber la tête du

(1) Dunlop, *History of Fiction*, ch. IV.

plus beau chevalier qu'elle ait vu, la fille de l'amiral se laisse mater ; mais notre héros, fidèle à Esclarmonde comme elle l'est à lui, refuse de profiter de sa victoire.

Et la puchele s'en va a cuer iré.
« A foi ! dist ele, Mahom te puist grever !
Se je seüsse (*si j'avais su*) que ne deüst faire el (*autre [chose*),
Par Mahomet, je l'eüsse maté ! »

La guerre cependant éclate entre Yvorin et Galafre : Huon se signale au service d'Yvorin et devient son favori, après avoir tué en combat singulier un neveu de Galafre. Au milieu d'une lutte terrible avec un chevalier du parti ennemi, Huon, se croyant perdu, dit adieu à Esclarmonde, à Géreaume et à tous ses amis ; à ces mots, son adversaire jette son épée : c'est le vieux Géreaume lui-même ; le vent l'avait poussé avec ses compagnons à Aufalerne, où il avait retrouvé Esclarmonde, et où il rendait à Galafre les mêmes services que Huon à Yvorin. Huon fait semblant de se rendre prisonnier et est conduit à Aufalerne, où il retrouve celle qu'il aime. Pendant que Galafre et son armée sont hors de la ville, les Français ferment les portes et leur refusent l'entrée à leur retour : les deux rois sarrasins, oubliant leurs querelles, s'unissent alors pour combattre les ennemis communs et reconquérir Esclarmonde, l'Hélène de cette guerre. Yvorin veut faire

pendre le pauvre ménestrel Estrument, qui a amené Huon à sa cour; dans une sortie que font les Français pour l'arracher à la mort, ils perdent Garin de Saint-Omer, le bon « maronier » de Brindes; le soir, en soupant, ils le pleurent; mais tout chagrin a son terme :

« Huon appela le ménestrel : « Prends ta harpe, « pour Dieu, ami, lui dit-il; après les plus grandes « douleurs il faut bien se distraire; réjouissons-nous, « je t'en prie, car nous avons fait pour toi une grande « perte. » Le ménestrel obéit : il accorde sa harpe à trente cordes et la fait doucement résonner; le palais retentit au loin.

En se promenant le lendemain sur le bord de la mer, les Français voient arriver un vaisseau : il porte Guirré, le bon prévôt de Gironville, parti pour l'Orient à la recherche de son maître Huon; les gens du vaisseau se croient perdus en se voyant à Aufalerne, ville sarrasine; mais Huon se fait reconnaître, le vieux Géreaume retrouve son frère Guirré, et le lendemain tous s'embarquent pour Brindes, où ils ne tardent pas à arriver. Les païens livrent un assaut à la ville, où il n'y a plus personne : ils y entrent, et les deux rois retournent chacun chez soi, après cette guerre désastreuse qui s'est terminée par la perte d'Esclarmonde pour tous deux.

Après avoir annoncé à la femme de Garin de Saint-Omer la mort de son mari, Huon arrive à Rome, où

le pape baptise Esclarmonde et la marie à son amant. Puis on se met en marche vers la France, et bientôt on arrive près de Bordeaux ; mais, pour obéir à Charlemagne, Huon ne doit pas entrer dans son héritage avant d'avoir rendu compte de son message à l'empereur ; il se loge donc à l'abbaye de Saint-Maurice des Prés, qui relève directement de la couronne, et fait prévenir son frère Gérard de son arrivée.

Gérard avait abusé de l'absence de son frère pour établir à Bordeaux une insupportable tyrannie ; il avait épousé la fille d'un traître, Gibouart de Viésmés, et il voit avec chagrin que l'heureux retour de Huon va le priver de sa puissance et de son rang. Il prend conseil de son beau-père, qui lui persuade de trahir son frère. En effet, Gérard vient à Saint-Maurice, fait fête à Huon, apprend de lui que les dents et la moustache de Gaudise sont enfermées dans le flanc de Géreaume, et offre de l'escorter sur le chemin de Paris; mais il le fait tomber dans une embuscade, le jette avec Esclarmonde et les autres dans ses prisons de Bordeaux, ouvre le côté de Géreaume et y prend les marques qui doivent convaincre Charlemagne que Huon a accompli son message, tue l'abbé, pille l'abbaye, et enfin envoie dire à l'empereur que son frère, malgré l'ordre formel qu'il avait reçu, étant revenu à Bordeaux, il l'a fait emprisonner et qu'il attend ses ordres.

L'empereur se rend à Bordeaux et fait comparaître

Huon devant les pairs. Le duc Naime défend l'accusé et proteste qu'il y a là-dessous une trahison; mais en vain : Charles, aveuglé par le ressentiment, jure sur sa barbe qu'il ne dînera qu'une fois avant la mort de Huon et fait dresser les tables pour ce dernier repas. Les prisonniers se lamentent, quand, à côté de la table où est assis Charlemagne, se dresse tout à coup une table plus haute de deux pieds, sur laquelle sont posés le bon hanap, le cor d'ivoire et le merveilleux haubert. Auberon entre dans la salle au milieu de la stupéfaction générale et à la grande joie de Huon et de ses amis, pendant que ses chevaliers remplissent la ville et occupent toutes les issues du palais. Il heurte dédaigneusement l'empereur, s'asseoit sur son estrade et tend le hanap à Huon, à Esclarmonde, à Géreaume, qui le vident successivement. « Portez-le à Charlemagne, dit Auberon, et s'il ne le prend, il le paiera cher. » L'empereur l'approche de ses lèvres : le vin disparaît. « C'est de la sorcellerie! dit Charles. — C'est votre méchanceté, répond le roi de féerie; on ne peut boire dans cette coupe que si on est pur de tout péché mortel, et vous en avez commis un dont vous ne vous êtes jamais confessé, et qui est si horrible, que je ne veux pas le dire, pour ne pas vous déshonorer à tout jamais (1). »

(1) [Sur ce qu'était le péché secret du grand empereur, on peut voir mon étude sur *L'anneau de la morte* (*Journal des savants*, 1897, pp. 637 et 718; tirage à part à la libr. Bouillon.)]

Charles se tait et tremble devant ce nain qui lit dans sa conscience; le hanap passe à tous les barons, mais Naime seul y peut boire. Auberon déclare à Charlemagne que Huon a accompli son message et que Gérard, est un traître; il somme Gérard, au nom du Dieu de vérité, d'avouer son crime; et, fasciné par la parole du nain, Gérard raconte toute sa trahison et rapporte les preuves de l'innocence de Huon, qu'il avait enlevées à Géreaume. Huon supplie Auberon de pardonner à son frère, qui a été égaré par les conseils perfides de Gibouart. Auberon n'accède pas à cette prière, et souhaite le gendre et le beau-père à une potence démesurée : au même instant ils y sont suspendus, juste châtiment de leurs crimes.

« Cet homme-là est Dieu! s'écrie Charles. — Droit empereur, répond Auberon, je ne suis pas Dieu, je suis un homme comme un autre : mon nom est Auberon. » Et il raconte l'histoire que nous connaissons. Charlemagne rend à Huon ses honneurs et son fief.

Auberon prend Huon à part : « Écoute-moi, lui dit-il : je te prie, par l'amour que tu me portes, de venir dans trois ans à ma cité de Monmur; tu y auras ma royauté, et même toute ma puissance : je peux te la transmettre, car saches qu'à ma naissance il me fut permis de la donner à qui je vondrais. Je t'aime en toute loyauté, et je te donnerai ma place : tu porteras couronne d'or au chef, et tu laisseras à Géreaume ton

héritage, car certes il l'a bien mérité. — Sire, dit Huon, vous dites vrai; je le lui donnerai d'après vos ordres. » Auberon reprit : « Ami, écoute-moi : je ne veux plus demeurer en ce monde; je veux m'en aller là-haut, en paradis; car Notre Sire me l'a mandé, et je veux accomplir sa volonté; mon siège est marqué à sa droite. »

Il recommande à Huon de ne jamais manquer à l'obéissance qu'il doit à l'empereur, et prend congé de tous. Charlemagne retourne à Paris; Huon reste à Bordeaux avec Géreaume et Esclarmonde, et tout le pays mène grand'joie d'avoir retrouvé son seigneur.

De Huelin ne vos sai plus conter,
Ne d'Auberon, le petit roi faé,
Ains nos couvient nostre canchon finer;
Si proiiés Dieu, le roi de maïsté,
Que Dieus vous laist tés (*telles*) oevres demener
Qu'en paradis vos meche (*mette*) reposer,
Et moi aveuc, qui le vos ai conté!

Tel est le récit que contiennent dix mille vers de dix syllabes distribués en longs couplets monorimes. Comme on le voit, il y a là de l'invention et de l'habileté de composition; les aventures sont amusantes sans que le poète ait recours à un merveilleux trop fantastique ou à des complications trop invraisemblables; l'intérêt va toujours en grandissant au milieu des épisodes variés qui nouent et dénouent successivement

l'intrigue sans nuire à l'unité de l'ensemble ; les caractères sont bien tracés et n'ont pas en général cette banalité qui est un des grands défauts des poètes de l'époque, et dont ils ne sortent souvent que par des excentricités révoltantes ou absurdes : Huon de Bordeaux, impétueux, indocile et téméraire, mais loyal, brave et fidèle; Esclarmonde, passionnée tant qu'elle est sarrasine, tendre et pure dès qu'elle devient chrétienne; le vieux et dévoué Géreaume, qui ne fait servir toutes ses ruses qu'à une honnête cause ; enfin Auberon, dont le portrait offre un mélange heureux de grandeur et de bonté, de grâce et de force, de justice et d'indulgence ; toutes ces figures se gravent en traits charmants dans la mémoire. Le roi de féerie surtout a exercé, dès les temps anciens, une grande influence sur l'imagination des lecteurs, et la trace de cette influence se trouve dans les nombreuses imitations auxquelles a donné lieu notre poème. Mais avant de parler des destinées d'Auberon postérieurement à l'œuvre française qui l'a popularisé, il est bon de rechercher son origine et son histoire antérieure.

III

Il existe un poème allemand du XIIIe siècle, dans la forme du *Nibelungenlied*, que l'on a déjà plus d'une fois

rapproché de *Huon de Bordeaux* : c'est *Ortnit* (1), où le roi des nains, Elberich ou Alberich, joue un rôle qui se rapproche beaucoup de celui d'Auberon dans notre poème. Voici le sujet : Ortnit, roi de Lombardie, arrivé à l'âge de se marier, et pressé par ses sujets, quitte ses états pour aller conquérir la fille du sultan de Syrie, dont la renommée lui a appris la beauté. Sa mère lui donne au départ un anneau magique qui a le pouvoir de rendre visibles les choses invisibles, et lui recommande de suivre la route de Rome jusqu'à ce qu'il arrive à un tilleul (2) qui s'élèvera sur le bord d'une fontaine : là, il trouvera une aventure. Ortnit arrive à l'endroit désigné, et, par la vertu de son anneau, il voit Elberich, le roi des nains, sous la forme d'un enfant, étendu sur le gazon. Ortnit lutte avec lui, le terrasse, et pour sa rançon Elberich promet à son vainqueur une magnifique armure. Mais il trouve bientôt moyen de se faire donner l'anneau magique, et devient aussitôt invisible ; après avoir quelque temps raillé Ortnit, il lui rend l'anneau et lui apprend qu'il est son père et qu'il veut l'aider dans son entreprise. En effet, par ses tours d'adresse, les prestiges dont il éblouit les Sarrasins, et la rapidité avec laquelle il se transporte d'un lieu à un autre, il arrive à faire

(1) [La meilleure édition est dans le *Deutsches Heldenbuch* (Berlin, 1871.)]

(2) Arbre auquel les Germains attachaient des vertus magiques.

épouser à Ortnit la belle Sidrat, qui a reçu le baptême (1). Ortnit revient à Garde, sa capitale, et Elberich, après l'avoir comblé de richesses, prend congé de lui.

Les traits principaux des deux récits (2) sont visiblement les mêmes : l'un et l'autre nous montrent un jeune guerrier chrétien qui fait en Orient un périlleux voyage, qui est aidé dans ses difficiles aventures par un protecteur surnaturel, qui épouse et ramène, après l'avoir convertie au christianisme, la fille d'un roi sarrasin, et rentre heureusement dans son pays. Quelque générale que soit cette ressemblance, elle offre un trait qui ne peut guère être dû à la rencontre fortuite de deux imaginations poétiques : le protecteur de Huon comme celui d'Ortnit est un roi nain doué d'un pouvoir merveilleux. Auberon, il est vrai, est bien plus grave, plus grandiose qu'Elberich, dont les espiègleries rappellent plus souvent Puck que son maître; il a aussi plus de puissance; enfin et surtout il n'est pas le père de son protégé; mais ces différences ne sont pas assez fortes pour faire négliger les analogies de caractère et de conduite des deux nains, et l'identité du père d'Ortnit

(1) Comme Auberon, Elberich défend à son protégé d'avoir commerce avec sa fiancée jusqu'à ce qu'elle soit baptisée, mais ce trait n'a pas dans *Ortnit* la même importance que dans *Huon*.

(2) Il faut toutefois remarquer qu' *Ortnit* ne se rapproche de *Huon* que dans sa première et sa seconde partie ; la troisième n'a plus aucun rapport.

et de l'ami de Huon devient évidente si l'on considère qu'ils ont le même nom : *Auberon*, plus anciennement *Alberon*, n'est en effet qu'une variante d'*Alberich* ou *Elberich* (1).

Une telle ressemblance entre deux noms ne peut avoir pour cause que l'imitation de l'un des poètes par l'autre, ou leur mise en œuvre de la même tradition.

La première hypothèse seule, que je sache, a été soutenue sous les deux formes qu'elle peut prendre. Les uns ont prétendu que le poème allemand était imité du français, les autres que le poème français était imité de l'allemand. Contre la première supposition, que justifieraient les habitudes bien connues de l'Allemagne au moyen âge, les meilleures raisons qu'on puisse invoquer se trouvent dans *Ortnit* même, qui ne ressemble que de très loin à *Huon*. Pourquoi l'imitateur aurait-il changé le modèle qu'il avait sous les yeux au point d'en faire une œuvre aussi différente? Ce n'est pas la peine d'imiter pour prendre si peu de chose. D'ailleurs le poème d'*Ortnit* appartient au cycle germanique, dont aucune branche n'est imitée du français : il se rattache à toute une série de récits dont il est inséparable (2), et son encadrement

(1) On verra plus loin un même personnage, identique probablement à nos deux rois *faés*, appelés Albéric et Auberon.

(2) *Ortnit* a pour suite immédiate et nécessaire *Wolfdietrich*, où Elberich reparaît ; *Wolfdietrich* fait suite, d'un autre côté, à *Hugdietrich*, et se relie à tous les poèmes sur Dietrich de Bern.

parmi eux prouve une tradition nationale. Le nom d'Elberich ou Alberich, pour désigner le roi des nains, se retrouve même dans d'autres parties, certainement authentiques, de cette tradition, par exemple dans les premières aventures de Siegfried, telles que les racontent les *Nibelungen* (1). Le poème d'*Ortnit*, qui n'a de commun avec *Huon de Bordeaux* que l'idée fondamentale, n'en est donc pas imité. Le nain Alberich et son pouvoir surnaturel étaient célèbres en Allemagne bien avant qu'on chantât le roi de Lombardie, et le poète d'*Ortnit* n'a pas eu besoin, pour les connaître, de recourir à une source française.

Est-ce donc notre trouveur qui a imité le poème allemand? « Il y a beaucoup plus de probabilité, dit Keightley, pour qu'un poète français ait emprunté un nain à un écrivain allemand que pour l'hypothèse contraire. » En général, en cas d'imitation bien constatée, il y a cent chances contre une que c'est l'Allemand qui a imité le Français, et peu importe qu'il s'agisse de nains ou de géants. L'imitation d'un poème allemand par un Français serait un fait à peu près unique, et d'ailleurs la ressemblance restreinte des deux poèmes exclut, comme dans la précédente hypothèse, l'idée d'une copie (2).

(1) M. Guessard, dans sa préface, cite encore le roi Albrecht, nommé dans *Sigenôt*, et Walberan, qui joue un rôle dans *Laurin*.

(2) Je n'insiste pas sur la question de date : *Ortnit* paraît avoir été écrit vers 1225, notre rédaction d'*Huon* peut remonter à la fin du

De l'alternative que je posais tout à l'heure, il ne reste donc que le second parti à prendre : *Huon de Bordeaux* et *Ortnit*, ou plutôt Elberich et Auberon, ont une origine commune. Ni l'auteur de *Huon* ni celui d'*Ortnit* n'ont inventé ce personnage et le rôle qu'ils lui font jouer auprès de leurs héros respectifs ; on sait d'ailleurs que de telles inventions de toutes pièces sont tout à fait en dehors des habitudes des poètes du moyen âge : il leur arrivait bien d'embellir par des ornements et des fictions de leur cru les sujets qui, à leur goût, n'étaient pas assez intéressants ; mais ils tenaient toujours de la tradition ou prenaient dans les livres les événements et les personnages principaux qu'ils mettaient en scène. Dans le cas présent, il est clair que c'est la tradition vivante, la légende attachée au nom d'Auberon ou d'Elberich, qui a inspiré nos deux poètes. Il est donc probable que cette tradition est fort ancienne, puisqu'elle est commune à deux nations dont les littératures ont suivi de très bonne heure des routes fort diverses, et dont les cycles poétiques n'offrent presque aucun point de contact (1).

XIIe siècle ; mais, outre que cette chronologie est incertaine, ni *Huon* ni *Ortnit* ne nous offrent la première rédaction des thèmes qu'ils développent, et l'imitation pourrait porter sur une forme plus ancienne.

(1) De même qu'Alberich et Auberon, Valand, le Vulcain, ou plutôt le Dédale, de la mythologie germanique, et Gualand, le for-

De cette tradition nous avons peut-être une autre trace dans un curieux passage d'un écrivain qui paraît avoir vécu au XIIIe siècle, et qui ne nous est connu que par les extraits qu'en a donnés Jacques de Guyse au XIVe siècle, Hugues de Toul (1). D'après lui, Clodion aurait eu des fils que Mérovée aurait dépouillés, et l'un de ces fils, nommé Albéric, aurait disputé la couronne à celui-ci. Ce récit me paraît offrir avec la légende d'Auberon-Elberich d'incontestables rapports. « Albéric, dit Hugues de Toul, le plus jeune des fils de Clodion, eut autant d'habileté et de subtilité que d'audace et de prouesse... Il demeurait la plupart du temps dans les forêts, faisant des sacrifices aux dieux et aux déesses, et renouvela même la secte païenne, espérant que les dieux lui rendraient l'empire (2)... Cet Albéric répara l'autel de Minerve sur une montagne que les chrétiens appellent maintenant *Mont-Saint-Aldebert*, et qui se nommait alors *Mont d'Albéric*. Il fonda un autre autel sur une montagne voisine, que les chrétiens appellent maintenant en français *la Houppe d'Albermont*. Il était surnommé malignement

geron *faé* de nos chansons de geste, sont communs aux deux nations. Cette communauté, là comme ici, indique une haute ancienneté et une origine germanique.

(1) Ce passage de J. de Guyse a été cité par M. Guessard, mais ne l'a pas amené à chercher là l'origine de la légende d'Auberon.

(2) Le chroniqueur oublie que la « secte païenne » ne fut abolie parmi les Francs que sous le petit-fils de Mérovée.

« l'Enchanteur » par les partisans de Mérovée; il demeurait toujours dans les forêts... Il est enterré à un endroit où on a transporté de grands arbres; les habitants du pays l'appelaient jadis *le Cor* (1) ou *la Houppe d'Albéric* (2)... Il maria l'aîné de ses fils, Walbert, à la fille de l'empereur de Constantinople (3). »

J'ai cité les traits les plus saillants du récit de Hugues de Toul : ils nous offrent, comme notre poème,

> un petit roi sauvage,
> Qui tot son tens conversa en boscage,

qui passe pour avoir des pouvoirs surnaturels, et fait épouser à un homme d'Occident la fille d'un empereur d'Orient. Le protégé d'Albéric en cette affaire est son fils comme Ortnit est le fils d'Elberich. J'ajoute qu'Albéric, suivant son historien, livra aux Mérovingiens plusieurs batailles dans lesquelles il fut toujours vainqueur, ce qui rappelle les cent mille guerriers qui accourent autour d'Auberon partout où il les souhaite, et la victoire qu'Elberich fait remporter à Ortnit sur les

(1) Le manuscrit suivi par l'éditeur porte *Coma*; mais un autre manuscrit donne *Cornu*, qui me paraît préférable en ce qu'il rappelle le cor d'Auberon.

(2) Cette houppe, qui revient deux fois, en rapport intime avec Albéric, fait penser au *Riquet à la houppe* du conte de Perrault, qui à l'origine, à en juger par plus d'un trait, a dû être aussi un roi des nains.

(3) J. de Guyse, *Annales du Hainaut*, p.p. Fortia d'Urban, l. IX, c. 6, 9.

Sarrasins. Il semble donc bien qu'il y ait identité fondamentale entre Albéric, Elberich et Auberon.

Notons aussi que, dans des textes, qui d'ailleurs paraissent dériver essentiellement de Jacques de Guyse, c'est le nom même d'*Auberon* qui est donné au fils de Clodion. Cette aventureuse histoire a fait en effet rêver des généalogistes plus ou moins crédules ou intéressés, et a servi de fondement à de fabuleuses filiations. Richard de Wassebourg, qui l'inséra en 1549 dans ses *Antiquités de la Gaule Belgique*, donne à Albéric le nom d'Auberon : « On l'appelait, ajoute-t-il, enchanteur ou féé (1). » François de Rosières, dans son livre sur l'origine de la maison de Lorraine, pour lequel il dut faire en 1580 amende honorable au Parlement de Paris, lui donne pour tige ce même personnage. « Auberon, dit-il entre autres choses, qu'on appelle aussi Albéric, ne succèda pas à son père, bien qu'il eût le titre de roi des Francs orientaux... Il est enseveli dans un lieu qu'on appelle la *Houppe d'Auberon*... Quelques-uns racontent qu'il défit les Mérovingiens à Mirvault, et qu'il dut sa victoire aux prestiges des démons (2). » Au XVIIe siècle, Nicolas de Guyse reproduit le récit de Rosières, en donnant toujours au « roi des Francs

(1) Fol. LV, 6. Notez que l'un des noms donnés à Auberon dans notre poème est *le roi faé* ou simplement *le faé*.

(2) *Stemmata Lotharingiæ et Barri ducuus*, p. I, c. 43, f. CXIII. Ce « quelques-uns racontent » peut faire croire à une tradition populaire locale).

orientaux » le nom d'Auberon ; il ajoute qu'à Mons, ville dont la légende lui attribue la fondation, une tour en ruines conservait parmi le peuple le nom de tour d'Auberon (*turris Aubronii*) (1). Suivant lui comme suivant Rosières, c'est d'Auberon que descendent les Carolingiens et les Capétiens, les ducs de Lorraine, les comtes de Hainaut et d'autres encore. Plus récemment, M. de Courchamps, dans un tableau généalogique de la maison royale de France, a rattaché aussi nos deux dernières dynasties à ce prétendu fils de Clodion, qui épousa selon lui Urgande (2), sœur de Théodoric le Grand (3), et maria son fils à la sœur de l'empereur Zénon : le « roi des Francs orientaux » est devenu un « duc d'Alsace » (au ve siècle !) chez M. de Courchamps, qui a, s'il faut l'en croire, « solidement établi » son tableau sur les autorités les plus imposantes (4).

Ce qu'il y a d'intéressant dans tout cela, c'est qu'il semble bien que Hugues de Toul ait utilisé au XIIIe siècle

(1) N. de Guyse, *Mons Hannoniæ* (Cambrai, 1621).

(2) Ce serait bien là un nom de fée ; mais les généalogistes antérieurs lui donnent le nom d'Argotte.

(3) On pourrait voir dans ce trait un rapport avec l'amitié constante d'Alberich pour Dietrich dans l'épopée allemande. C'est ce que fait M. Rückert dans son curieux travail intitulé *Oberon von Mons and die Pippine von Nivelle* (1886), auquel j'ai emprunté plusieurs citations (il accepte d'ailleurs bien à tort comme historiques les données de Hugues de Toul sur Clodion et ses descendants). Mais cette alliance n'apparaît pas avant Rosières et paraît inventée par lui.

(4) *Mémorial de la noblesse*, publié par Duvergier, t. I.

et que Wassebourg, Rosières et Nicolas de Guyse aient encore trouvé vivante aux XVIe et XVIIe siècles dans le Hainaut une légende relative à un roi « faé », appelé Auberon (1), qui habitait dans les forêts, menait en guerre d'invincibles armées, accomplissait d'étonnantes merveilles, et qui, père d'un fils mortel, l'aidait à épouser, dans le lointain Orient, la fille d'un puissant roi. Hugues de Toul, que les fragments conservés par Jacques de Guyse nous montrent comme un compilateur de fables, a recueilli cette légende pour la transformer en prétendue histoire. Il est permis de croire que l'auteur de *Huon de Bordeaux*, qui était, nous l'avons vu, tout voisin du Hainaut, l'a recueillie de son côté et l'a beaucoup plus agréablement transformée en la mêlant à l'aventure du fils de Seguin, avec laquelle, certainement, elle n'avait originairement rien à faire (2). Cette légende, qui paraît avoir été localisée au XIIe siècle en Hainaut (3), c'est-à-dire dans la partie du pays « wallon » limitrophe du pays « tiois », était d'ailleurs une vieille légende germanique, qui s'est conservée d'autre part dans *Ortnit* : c'est ce que prouve le nom même

(1) Ou Auberi dans Hugues de Toul.

(2) Je pense que c'est notre poète qui a effacé du récit la paternité d'Auberon à l'égard de Huon. Il a eu pour cela des raisons qu'on devine et qui sont bonnes ; mais la faveur dont Auberon entoure Huon devient alors assez inexplicable.

(3) Il serait intéressant de rechercher s'il existe encore en Hainaut quelqu'une des dénominations locales relevées plus haut.

d'Albéric, Elberich, Auberon, qui apparaît, sous une forme à peu près identique, dans le récit éphémérisé du chroniqueur, dans *Ortnit* et dans *Huon*.

Ce nom est en effet bien probablement, comme l'a montré le premier Jacob Grimm (1), un dérivé du mot *alb* ou *elb*, que nous connaissons en français sous la forme, empruntée de l'anglais, *elfe*. Albéric, Alberich, Elberich, Auberon se dénoncent par leur nom même comme appartenant à la race des *alben* (2), de ces petits êtres mystérieux et puissants, qu'on se représentait comme habitant communément sous terre, possesseurs d'immenses trésors qu'ils révèlent parfois aux hommes qui ont gagné leur affection, doués d'une science et d'un pouvoir merveilleux, les uns bons, les autres méchants, tous d'ordinaire assez capricieux, les uns laids, les autres « beaux et lumineux comme le soleil. » C'est à ces derniers qu'appartient notre Auberon, originairement roi des *alben* comme Elberich; mais le poète français, qui l'a pris dans la légende, et qui ne connaissait ni le sens de son nom ni les *alben*

(1) *Deutsche Mythologie*, 1re éd., p. 599; 2e éd., p. 421.

(2) Cette étymologie est bien préférable à celle d'*aube*, « aurore », qui a été proposée pour *Auberon*. Il faut remarquer qu'*Auberi*, *Auberon* sont aussi, — et de fort bonne heure dans les formes latines correspondantes, — employés comme de simples noms d'hommes, et paraissent dans ce cas être des réductions de noms en *Adal* — (comme *Albert* à côté d'*Adalbert*); mais il semble bien difficile de ne pas rattacher les noms de nos personnages à *alb*.

eux-mêmes, lui a conservé seulement sa royauté. Il lui a créé des ancêtres à sa fantaisie, il a attribué son pouvoir surnaturel ainsi que sa petitesse aux dons des fées, seuls êtres merveilleux familiers aux croyances populaires vraiment françaises, et enfin il l'a fait bon chrétien (1) et s'est même permis, de sa propre autorité, de lui assigner un siège en paradis auprès du trône de Dieu. Cette transformation, qui lui a permis de donner à son Auberon tant de majesté tout en lui conservant la grâce et quelque chose de la malice de l'*alb* qu'il était originairement, est un coup de sa baguette, aussi merveilleuse en son genre que le cor du roi de féerie.

Voilà comment je m'explique la genèse du « petit roi sauvage ». Ce n'est d'ailleurs qu'une hypothèse, mais elle me paraît préférable à celle de M. de la Villemarqué, pour laquelle penche M. Guessard. D'après l'éditeur du *Barzaz-Breiz* le nom d'Auberon serait à moitié traduit de celui d'un personnage de la féerie celtique appelé *Gwyn-Araun*, *gwyn* signifiant « blanc » comme *aube*, et *araun*, qui répond à « vapeur », indi-

(1) Elberich aussi est chrétien dans *Ortnit*, tandis que l'Albéric de Hugues de Toul est non seulement païen, mais hostile au christianisme. Tout cela est visiblement moderne et sans portée pour le fond de l'hstoire. L'Auberon de la légende montoise était présenté comme un démon ou un ami du démon parce qu'il appartenait à l'ancienne mythologie ; les auteurs de *Huon* et d'*Ortnit* l'ont christianisé parce qu'ils avaient à lui faire jouer un rôle sympathique.

quant ici, selon toute apparence, un être surnaturel. A l'appui de cette étymologie ingénieuse, M. de la Villemarqué fait entre ce que notre poème raconte d'Auberon et ce que diverses légendes galloises rapportent de Gwyn des rapprochements qui auraient besoin d'être contrôlés de près. Ils perdent d'ailleurs beaucoup de leur force quand on constate que le personnage, ou tout au moins le nom, de *Gwyn-Araun* semble être entièrement sorti de l'imagination féconde en « vapeurs » de l'auteur du *Barzaz-Breiz* : la mythologie galloise ne connaît que *Gwynn ab Nudd*, originairement divinité infernale, dont les attributs ne sont pas sans quelque rapport avec ceux des *alben* germaniques, mais qui ne ressemble guère à notre roi de féerie (1). D'ailleurs la conjecture de M. de la Villemarqué rendrait fort difficile à expliquer l'ancienneté des traditions allemandes sur Alberich, et l'identité, qui me paraît hors de doute, de ce personnage avec Auberon.

Il serait plus facile de revendiquer une origine celtique pour les objets « faés » qu'Auberon donne à Huon. Le cor enchanté surtout semble avoir été inventé dans

(1) [Ni dans la table si riche mise par M. J. Loth à la suite de sa traduction des *Mabinogion*, ni dans le *Celtic Heathendom* de M. Rhys on ne trouve de *Gwyn-Araun* (il y a bien un *Araun*, mais différent et même ennemi de Gwynn ab Nudd). Dans les textes, peu nombreux d'ailleurs, auxquels renvoie M. de la Villemarqué, il est toujours uestion de Gwynn, jamais de Gwyn-Araun.]

un pays de grandes chasses et de grands bois ; le hanap magique a fourni le sujet de plus d'un conte qui se rattache au cycle d'Arthur. Il est cependant impossible de ne pas rappeler tous les talismans de ce genre qui figurent dans les contes orientaux : il suffit d'avoir lu les *Mille et une Nuits* pour se souvenir que de pareils prodiges s'y retrouvent à chaque page, et forment une espèce de merveilleux qui semble propre aux imaginations asiatiques. Nos chansons de geste n'offrent rien qui ressemble à ces objets « faés », et tous ceux qui se rencontrent si fréquemment dans les contes d'enfants de tous les pays n'apparaissent qu'à une époque assez moderne et ont plusieurs fois déjà été rattachés à l'Orient.

Pour compléter ces recherches sur les origines du poème que j'ai analysé, il resterait à déterminer ce qu'il peut contenir d'historique et où le trouveur a pris les personnages purement humains qu'il met en scène. Cette étude me mènerait, on le conçoit, beaucoup trop loin pour quelques-uns, et n'aurait au contraire aucun point de repère pour d'autres. Ainsi il me serait impossible de dire si Huon a été réellement duc de Bordeaux ou même s'il a existé. Quelques historiens, prenant le roman au sérieux, ont gravement enregistré notre héros parmi les souverains de l'Aquitaine; d'autres, au contraire, ont nié et son existence et celle de son père Seguin, qui est cependant beaucoup

plus incontestable (1). Le mélange de vérité historique qui peut se trouver mêlé aux fabuleuses aventures de Huon est d'ailleurs si minime, qu'il faudrait dépenser pour l'extraire plus de peine qu'il n'en vaut. J'aime mieux suivre le sort du poème et de ses héros depuis le jour où il parut dans le monde.

IV

La manie des additions et continuations a été fatale à plus d'une production du moyen âge : au milieu des préambules et des suites disparurent fréquemment les œuvres originales, et l'accusation d'insipidité, de monotonie, de prolixité, portée tant de fois contre les produits de l'imagination de nos pères, n'a eu souvent pour cause que le peu de critique de ceux qui la faisaient, inhabiles à distinguer le texte pur des gloses qu'on y avait postérieurement ajoutées.

Huon de Bordeaux subit le sort de tous les poèmes qui faisaient fortune : on l'allongea considérablement. On lui fit d'abord, sous le nom de *Roman d'Auberon*, une espèce de prologue où on prépare avec assez d'habileté les événements et les personnages de l'œuvre

(1) On a prétendu, entre autres Keightley, que Huon était le même personnage que Yon, roi de Bordeaux, qui figure dans les *Quatre fils Aimon*, et, sous le nom d'*Ivone*, dans Bojardo et les *Cinque Canti* de l'Arioste. Rien ne confirme ce rapprochement.

principale. On y raconte la naissance d'Auberon, fils de Jules César (lequel avait pour mère Brunehaut, fille de Judas Macchabée) et de Morgue la fée, sœur d'Arthur. On y annonce l'arrivée de Huon, qui seul pourra faire ravoir à Auberon le haubert que lui a ravi le géant Orgueilleux; on y explique comment la cousine de Huon, la fille de Guinemer de Saint-Omer, se trouve aussi au pouvoir du géant (1). Les versions en prose ont adopté une autre généalogie du roi de féerie, tout en lui conservant Jules César pour père (2). Voici comment elles font parler Auberon, racontant son histoire à Huon : « Julius Cesar m'engendra en la dame de l'Isle Celee, laquelle fut jadis fort aimee de Florimont d'Albanie ; mais pour ce que Florimont, qui alors estoit jeune, avoit une mere qui fist tant qu'elle vit ma mere et Florimont ensemble en un lieu solitaire sur la marine ; dont, quant ma mere aperçut que la mere de Florimont estoit venue, elle se departit, et delaissa a grants pleurs et lamentations Florimont son ami, qu'oncques depuis ne le vit, et s'en retourna en son pays de l'Isle Celee, qui a present se nomme Chifalonie, ou elle se maria depuis, et eut un fils qui, en son

(1) Préface de *Huon*, p. XLVIII-LI.

(2) Notez le rapprochement de Brunehaut, qui passe pour avoir fait toutes les grandes routes du nord de la France, et de Jules César, à qui on attribue nombre de routes romaines,

Qui les cemins fist faire et compasser.

temps après, fut roy d'Egipte, qui se nomma Neptanebus, et fut celui qu'on dit qui engendra Alexandre le Grant, etc. (1). » On peut choisir entre ces deux filiations, qui sont toutes deux sans doute aussi « solidement établies » que celle que je citais tout à l'heure et qui fait descendre d'Auberon Charlemagne et Louis XIV.

Je ne dirai que quelques mots des suites qu'on a cousues au roman de *Huon de Bordeaux*, et qui, malheureusement pour le goût populaire, n'ont pas eu moins de succès ni d'éditions en prose que l'œuvre originale. Disons cependant que la première de ces suites, où sont racontées les merveilleuses aventures de voyage de Huon lui-même, n'est pas sans agrément ni sans intérêt : plusieurs de ces aventures se retrouvent dans les voyages de Sindbad le Marin, et sont plus vieilles que le conte arabe. L'un des morceaux qui viennent après n'est autre que la première moitié du roman d'*Aucassin et Nicolette*, le plus délicieux bijou que nous ait laissé le moyen âge, mais *quantum mutatus ab illo!* On regrette de voir ainsi maltraité ce chef-d'œuvre de grâce et de passion naïve (2).

(1) Notez dans ce passage l'allusion au roman de *Florimont*, composé au XIIe siècle par Aimon de Varennes.

(2) Ce sont les amours de Florent d'Aragon et de Clarisse, fille de Huon. Le roi Garin d'Aragon remplace le comte Garin de Beaucaire, et le vicomte Pierre d'Aragon tient aussi la place du vicomte de Beaucaire.

Outre les suites proprement dites, notre roman donna lieu à de nombreuses imitations. Le personnage d'Auberon était surtout destiné à faire fortune, et en effet le poète lui avait donné des traits assez séduisants pour plaire à tous. Le roman d'*Isaïe le Triste*, fils de Tristan du Léonois et de la blonde Iseut, l'a employé avec un certain bonheur, mais en le déguisant. Ce roman, écrit au XVe siècle ou peut-être au XIVe, est un de ceux qui ont fait avec le plus de charme et d'habileté usage de la mythologie féerique qui s'était peu à peu formée des premières et simples légendes de la Table Ronde. Le héros y est constamment aidé et accompagné par un nain aussi laid que possible, mais adroit et dévoué plus qu'on ne saurait dire; il s'appelle Tronc, mais à la fin de l'ouvrage on apprend qu'il n'est autre qu'Auberon, condamné par une fée envieuse à revêtir pour un certain temps cette hideuse forme, et qui reconquiert enfin sa beauté merveilleuse et sa puissance surnaturelle (1).

Auberon n'est pas, du reste, le seul personnage de notre poème qu'on en ait détaché pour le faire servir ailleurs. Son fidèle serviteur Malabron, l'ami dévoué

(1) C'est une grande erreur que de voir, comme M. François-Victor Hugo, la première mention d'Auberon dans *Isaïe le Triste*, bien postérieur à *Huon de Bordeaux*, auquel il fait allusion. Au reste, comme l'a déjà dit M. Guessard, la note 6 de M. F. Hugo sur le *Songe d'une nuit d'été*, dans sa traduction de Shakspeare, est pleine d'erreurs.

de Huon, reparaît dans d'autres poèmes assez souvent pour faire conjecturer que c'est un nom de lutin déjà connu qu'a adopté la fantaisie de l'auteur de *Huon* (1). Cependant il est bien probable qu'il faut voir une véritable imitation de ce dernier dans le roman de *Gaufrey* (2), où Malabron, qui n'est plus en rapport avec Auberon, joue un rôle qui rappelle assez celui du roi de féerie, et plus encore celui d'Elberich dans *Ortnit* (3), à l'égard du géant Robastre. Ce poème a trop peu d'intérêt pour que j'en donne une idée; je dirai seulement que ce qui indique le plus clairement l'imitation, c'est que Malabron, dans *Gaufrey*, est représenté, sinon comme un « luiton de mer », du moins comme pouvant prendre la forme d'un poisson, et qu'il transporte Robastre sur son dos et plonge pour rechercher sa massue, exactement comme le Malabron de *Huon*, transporte à deux reprises le héros du poème, et plonge pour rechercher les joyaux d'Auberon.

(1) Voy. entre autres le roman en prose d'*Oger le Danois* et les dernières branches qui concernent Renouart dans le cycle de *Guillaume au court nez*.

(2) Publié dans la même collection que *Huon de Bordeaux*. Voy. la Préface, p. x.

(3) Ce rapprochement est des plus intéressants : Malabron est en effet le père de Robastre et s'amuse à le terrasser en luttant avec lui, exactement comme fait Elberich avec Ortnit, dont il est le père. Cet épisode nous conserve sans doute la forme la plus ancienne des relations entre Auberon et Huon (voy. plus haut).

Certains épisodes de *Huon* ont aussi passé dans d'autres compositions : ainsi l'aventure du fils de Seguin et de Charlot se retrouve à peu près textuellement dans le roman de *Mélusine*, par Jehan d'Arras (1). Les objets enchantés qu'Auberon donne à son protégé lui ont aussi été empruntés pour d'autres récits, si toutefois ils n'étaient pas déjà de droit commun ; je rappellerai seulement le joli conte du ménétrier dont le violon ou du berger dont la flûte fait danser tous ceux qui l'entendent, dans tant de contes de tout pays ; quant au hanap, ses deux propriétés ont été séparées : en tant qu'inépuisable, il a fourni le sujet d'une foule de récits enfantins, et a fini par voir réaliser ses prestiges dans la fameuse bouteille de Robert-Houdin ; en tant qu'accessible seulement à certaines personnes, il a donné comme dernière transformation un conte de La Fontaine (dont il a fait ensuite une comédie), la *Coupe enchantée*, de laquelle le vin s'enfuit, il est vrai, pour une tout autre raison que pour un péché mortel du buveur (2).

Mais le poème lui-même, dans son intégrité, a eu un long et légitime succès. La version en prose, faite au xve siècle, n'a cessé de se réimprimer depuis

(1) P. 87-90 de l'édition elzévirienne.

(2) [A vrai dire, le conte de la corne à boire ou de la coupe qui sert à éprouver la vertu des femmes paraît un thème originairement différent et plus ancien. S'il y a emprunt, il pourrait bien être du fait de l'auteur de *Huon*.]

ce temps avec des altérations plus ou moins grandes, et M. Guessard en a signalé une édition de 1860. On découpa plus tard ce sujet en scènes, ni plus ni moins qu'un moderne roman de cape et d'épée, et on jouait avec succès en 1557 le *Mystère de Huon de Bordeaux*. En 1593, la troupe de Shakspeare représenta à Londres une pièce anglaise sur le même sujet, faite probablement d'après la traduction du roman français en prose donnée vers le milieu du XVIe siècle par lord Berners, et devenue rapidement très populaire. On sait le rôle charmant que Shakspeare lui-même a fait jouer à Oberon dans le *Songe d'une nuit d'été*; mais le caractère qu'il a donné au roi de féerie, ainsi que son union avec Titania, sont des inventions étrangères au personnage primitif : Shakspeare s'est inspiré de Spenser, pour peindre les aériennes figures de ses génies, beaucoup plus que de notre roman (1).

Au XVIIIe siècle, M. de Tressan donna de *Huon de Bordeaux*, d'après le texte en prose du XVe siècle, un extrait où il eut le bon goût de ne comprendre que la première partie (*Bibliothèque des romans*, avril 1778). C'est d'après cet extrait, « aussi libre que gracieux », que Wieland composa son poème d'*Oberon*, la dernière transformation de notre chanson de geste.

(1) Spenser n'a fait que nommer Oberon; mais c'est lui qui semble avoir créé le personnage de Titania, qui chez lui est la seule reine de l'empire féerique.

M. Saint-Marc Girardin a consacré à la comparaison de *Huon de Bordeaux* et d'*Oberon* un des plus spirituels chapitres de son spirituel *Cours de littérature dramatique* (1). Il n'hésite pas à préférer le roman français, bien qu'il n'ait pu le connaître qu'en prose, et à mettre Esclarmonde fort au-dessus de Rezia. Sans discuter ici cette opinion, que je partage du reste dans le fond, tout en l'appuyant sur des motifs un peu différents, je trouve que M. Saint-Marc Girardin a traité bien sévèrement le poème de Wieland, qui est également dédaigné en Allemagne plus qu'il ne le mérite (2), et qui est resté populaire en Angleterre, grâce à la charmante traduction de Sotheby (3). C'est sans contredit une fort agréable lecture, et les additions que le poète allemand a faites à son sujet ne sont pas toujours mauvaises : ainsi l'épisode du séjour des deux amants dans l'île où les a jetés leur naufrage me paraît intéressant et gracieux, bien que l'ermite qu'ils y rencontrent ait un peu trop lu Jean-Jacques Rousseau. Wieland a porté là à sa perfection le style aisé et pur qui le distingue ; il a tiré, en somme, un heureux parti de son sujet, et on ne peut guère lui reprocher que d'avoir traité ce sujet-là ; car

(1) T. III, p. 235.

(2) [Si cela était vrai en 1861, cela a cessé de l'être aujourd'hui].

(3) C'est d'après cette traduction qu'a été fait le *libretto*, originairement anglais, de l'*Oberon* de Weber.

les qualités qu'il lui a fait perdre et que regrette M. Saint-Marc Girardin, la naïveté, la candeur, l'*inconscience* (qu'on me passe le mot) de l'auteur et des personnages, ces qualités ne pouvaient se retrouver dans l'œuvre d'un poète du XVIIIe siècle : elles appartiennent exclusivement au premier âge des littératures. La question serait donc de savoir s'il est bon en général d'imiter et de chercher à rajeunir les anciens sujets, et si en particulier les traditions poétiques du moyen âge contiennent une matière épique qu'il soit encore possible d'exploiter.

Pour être convenablement résolue, cette question demanderait à être traitée à part et exigerait des développements que je ne puis lui donner ici. Il est temps de clore cette étude, qui peut-être a semblé trop longue et qui est cependant bien incomplète encore. Je me suis un peu étendu sur les sources du poème, parce que le sujet n'avait été qu'effleuré par les savants éditeurs de *Huon de Bordeaux*; j'ai fait plus rapidement l'histoire des imitations et modifications de l'œuvre du XIIe siècle, parce que leur préface contient là-dessus de longs et curieux détails. Je terminerai en exprimant le vœu que la grande œuvre entreprise par M. Guessard puisse être menée à bonne fin; tous les amis de notre ancienne littérature le souhaitaient déjà vivement avant qu'elle eût reçu un commencement d'exécution; ils ne peuvent que le désirer plus encore,

à présent que cinq volumes parus ont pu les convaincre du soin, de l'intelligence et de la conscience apportés à l'exécution de cette tâche, laborieuse à la vérité, mais utile, et qui n'est ni sans agrément ni sans gloire (1).

(1) [La collection dont il s'agit n'a pas été poussée plus loin que le Xe volume ; mais on sait que depuis, en France et en Allemagne, on a remis au jour un grand nombre de nos anciennes chansons de geste.]

Note additionnelle. — Depuis que cet article a été écrit, en 1861, il a été fait d'importantes recherches sur l'œuvre qui en est le sujet. On a trouvé la trace d'un poème plus ancien sur Huon de Bordeaux, dans lequel il tuait, non le fils de l'empereur, mais un simple comte, et était de ce fait obligé de s'enfuir en Italie, où il avait des aventures tout autres, et beaucoup moins merveilleuses, que celles que raconte notre chanson. D'autre part, M. Longnon a prouvé que le meurtre de Charlot avait pour origine le meurtre de Charles, fils de Charles le Chauve, accompli dans des circonstances presque pareilles par un certain Aubouin, qui prit, comme Huon, le chemin de l'exil. La partie historique du sujet, que j'ai à peu près laissée de côté, aurait donc pu être traitée d'une façon très intéressante. — Mon opinion sur les rapports d'Auberon avec Alberich et Albéric a été généralement acceptée. Ne voulant pas entrer dans les détails, je renvoie à un article du cahier d'avril 1900 de la *Romania*. — On me permettra de rappeler que je viens de publier, à la librairie Didot, une traduction de *Huon de Bordeaux* destinée à la jeunesse, et accompagnée de belles illustrations d'Orazi. La préface contient une appréciation littéraire du poème.

AUCASSIN ET NICOLETTE

Malgré les efforts et les protestations d'une érudition souvent plus enthousiaste que critique, la poésie du moyen âge, prise dans son ensemble, reste inconnue au public même lettré. Le goût de notre temps pour l'histoire a remis en faveur ceux de nos anciens chroniqueurs qui sont les témoins sincères de grands événements; mais ni le caractère national de l'épopée, ni l'importance de la chanson d'amour dans l'histoire de la littérature européenne, ni la galanterie aventureuse du roman breton, ni même la joyeuseté piquante du conte n'ont pu déterminer dans la masse des lecteurs assez de curiosité pour leur faire aborder, je ne dis pas les textes, mais les traductions ou les arrangements qu'on a faits exprès pour eux. Un seul de nos anciens poèmes, la *Chanson de Roland*, grâce à sa valeur tout à fait exceptionnelle et au zèle passionné de son dernier éditeur, a su rompre le charme, et se faire connaître au moins de nom à tous et de fait à un grand nombre.

Cette indifférence ne résistera pas sans doute indéfiniment aux assauts qui lui sont livrés. Elle est, il faut le dire, expliquée par bien des causes, et jusqu'à un certain point justifiée par quelques-unes. Elle n'en est pas moins excessive et peu honorable pour le public, qui, trop porté à ne rechercher dans ses lectures que le plaisir facile, dédaigne non seulement l'instruction qu'il trouverait abondamment dans l'ancienne littérature de la France, mais même les jouissances réelles qu'il en tirerait après quelque étude. S'il est une production de l'art de nos pères qui mérite de faire exception à la règle et qui ait le droit de devenir véritablement populaire, c'est assurément celle qui fait l'objet de cette étude.

Le petit roman d'*Aucassin et Nicolette* a de bonne heure attiré l'attention des littérateurs. La passion jeune et fraîche qui en est l'âme, la forme originale du récit, la vive allure du style, frappèrent les premiers qui le lurent dans l'unique manuscrit qui nous l'ait conservé. Quand on songe à combien de chances de destruction ce volume, écrit à la fin du XIIIe siècle, a été exposé depuis lors, on bénit le hasard qui nous permet de jouir encore du « doux chant » et du « beau dit » qui ont charmé nos pères. Si le manuscrit français 2168 de la Bibliothèque Nationale n'avait pas eu un bonheur qui n'a pas été donné à bien d'autres livres plus beaux et plus faits pour être préservés, nous ne

nous douterions pas de l'existence d'*Aucassin et Nicolette*; car aucun texte ancien n'en fait mention, et nulle autre production de notre ancienne poésie ne saurait nous en donner une idée. La plate imitation qu'en a faite l'auteur d'une des suites de *Huon de Bordeaux* (1) nous aurait fourni quelques-uns des faits du roman; mais, ainsi détachés de l'ensemble, ils n'auraient aucunement attiré notre attention, et d'ailleurs ils ont perdu presque tout leur attrait en perdant leur forme première.

Cette forme est digne d'attention à tous les points de vue. L'auteur d'*Aucassin* a donné lui-même à son œuvre le nom de *chantefable*, qui ne se retrouve nulle part dans la littérature française (2), et qui ne peut s'appliquer à aucune autre composition qu'à la nôtre. Il désigne en effet ce mélange de prose et de vers, de morceaux où l'on *chante* et de morceaux où l'on *dit et conte et fable* qui caractérise notre seul roman. L'existence même de ce nom, que l'auteur n'a pas dû fabriquer, implique celle de tout un genre, dont cet échantillon nous est seul parvenu. Les *chantefables* se débitaient en public, et étaient vraisemblablement exécutées par plusieurs personnes : c'est au moins ce

(1) [Voy. ci-dessus, p. 89. Elle a été imprimée par M. Schweigel, Marbourg, 1896.]

(2) L'italien a *cantafavola*, dans un sens il est vrai, assez différent; mais il est possible qu'autrefois ce mot ait désigné la même chose que le mot français.

qui semble résulter pour la nôtre de l'emploi du pluriel en tête des morceaux de prose : *Or dient et content et fablent.* Mais il est clair qu'au besoin un seul « jongleur » pouvait se charger et de réciter la prose et de chanter les vers. Ceux-ci étaient chantés avec l'accompagnement de la *vielle* ou grand violon, comme les vers des chansons de geste. Ils se groupent comme eux en *laisses* ou séries plus ou moins longues sur la même rime ou assonance (1). Dans notre poème, c'est l'assonance qui est employée, ce qui lui assure une assez haute antiquité et ne permet guère en tous cas de le faire descendre plus bas que la fin du XIIe siècle. Les assonances, seuls témoins irréfragables de la prononciation du poète, — car les copistes successifs ont pu modifier gravement les autres parties de l'ouvrage, — nous engagent, par le tableau des sons qu'elles nous présentent, à remonter sans doute un peu plus haut, et permettent de regarder le poète comme un contemporain de Lous VII plutôt que de Philippe II.

La forme de ces laisses monorimes n'est pas commune. Ce sont les seules que nous connaissions, dans toute notre ancienne poésie, dont les vers ne comptent que sept syllabes : ce rythme léger et un peu haletant ne laisse pas de place aux formules banales qui envahissent si facilement les vers de dix ou douze syllabes

(1) On sait que l'assonance ne porte que sur la voyelle tonique, tandis que la rime comprend les consonnes qui la suivent.

alignés en longues files, et se prête à merveille aux vives peintures ou aux monologues passionnés. La laisse se termine par un vers de quatre syllabes, dépourvu de rime, à finale toujours féminine : un petit vers analogue, termine les laisses d'un certain nombre de nos anciennes chansons épiques ; mais il a six syllabes, ce qui se comprend, puisqu'il vient à la suite de décasyllabes ou d'alexandrins. Au reste, la fonction de ce vers « orphelin » est la même dans les deux cas : elle est toute musicale ; il s'agit de terminer par une chute bien marquée la série des vers chantés sur la même mélodie.

Le manuscrit nous a conservé la notation musicale des deux premiers vers de chaque laisse ainsi que du petit vers qui la termine. Cette particularité est précieuse parce qu'elle nous fournit quelque lumière sur la musique ou plutôt la mélopée qui accompagnait les chansons de geste, dont aucun manuscrit n'est, comme le nôtre, accompagné de notes. Le chant ainsi noté nous semble d'ailleurs n'avoir rien de particulièrement « doux », ni même rien qui le distingue de la simplicité monotone où nous paraissent enveloppés tous les chants de la même époque. Nos pères y distinguaient certainement des nuances que, plus exercés, nous arriverons peut-être un jour à sentir.

Cette musique, notre auteur l'avait sans doute composée lui-même comme il avait fait les vers et la prose de la chantefable. Il est même probable qu'il l'exécu-

tait aussi, soit qu'il fût seul, soit qu'il fût accompagné de sa femme, comme le jongleur qui nous parle si naïvement dans le plus ancien manuscrit de *Huon de Bordeaux*. Il nous a dépeint son attirail en nous représentant Nicolette qui s'habille en ménestrel. Il s'en allait sans doute de même *vielant par le païs* et demandant aux châteaux et aux bonnes villes de payer courtoisement le plaisir qu'il leur apportait.

On a hésité sur la patrie qu'il y a le plus de vraisemblance à assigner à notre poète. Le manuscrit est rempli de formes artésiennes (mêlées à des formes « franciennes » plus rares), mais cela ne prouve rien, puisque nous ne savons pas par quelles mains l'ouvrage a passé; certains traits des assonances semblent indiquer l'est du domaine de la langue d'oïl; l'allure précise et la grâce sautillante du style font penser à ces charmants récits historiques, postérieurs d'un demi-siècle au moins, qu'on attribue à un ménestrel de Reims. Les plus grandes chances sont toutefois pour l'Artois, probablement pour Arras même, où il y avait une vie poétique si intense, et où Jean Bodel et Adam de la Halle composaient, au XIIIe siècle, des œuvres dont quelques-unes ne sont pas sans analogie avec la nôtre.

Pourquoi la scène est-elle en Provence, et non dans la France du nord? Uniquement sans doute à cause de l'éloignement même, et pour avoir de prime abord un point de départ un peu exotique avant de s'embarquer

pour les pays aventureux de Torelore et de Carthage. L'auteur savait d'ailleurs fort peu de chose de ce pays où il place ses héros. Il établit de sa propre autorité Garin et Aucassin comtes de Beaucaire, qui n'a jamais été un comté; il met aux portes de Beaucaire une grande forêt de neuf cents lieues carrées, où rôdent les lions à côté des sangliers ; le château de Beaucaire est d'ailleurs sur le bord de la mer, et les gens du pays pratiquent le métier jadis commun de pilleurs d'épaves ; c'en est assez pour nous prouver que ce roman, d'une forme si française, n'est pas, ainsi qu'on l'a supposé, une traduction du provençal, et même pour enlever toute vraisemblance à l'idée que l'auteur eût visité lui-même la Provence et en ait fixé le souvenir dans son récit. Mais ce récit, où l'a-t-il pris? C'est ce qu'il faut toujours se demander pour les conteurs du moyen âge, qui n'inventent guère de toutes pièces. On est tenté d'y voir un des exemples de la pénétration en Occident, à cette époque, des fictions des romanciers grecs. Une princesse enlevée par des pirates, amenée à la cour d'un roi ou d'un prince lointain, inspirant au fils de ce roi une passion ardente, chassée par le roi qui persuade à son fils qu'elle est morte, mais suivie, rejointe, reperdue par lui, et arrivant enfin, après mille traverses, à retrouver sa famille illustre et à partager le trône avec son amant, c'est bien là un cadre de roman byzantin. Mais c'est aussi

le cadre de nombreuses fictions, nées dans un Orient plus éloigné, qui avaient du reste déjà fourni leurs premiers thèmes aux romanciers grecs, et qui paraissent avoir, de bien loin, transmis le nôtre à notre conteur.

On a remarqué il y a longtemps que ce cadre est à peu près le même que celui du poème français de *Floire et Blanchefleur*, dont nous possédons deux rédactions du XIIe siècle. En effet, Floire et Blanchefleur d'un côté, Aucassin et Nicolette de l'autre, sont sans doute les représentants du même couple amoureux, qui a changé de noms dans son long voyage. Je ne sais où notre poète a pris ceux qu'il donne à ses héros : celui de *Nicolette* est grec d'origine, et, grâce à saint Nicolas, qui marie les filles, était de bonne heure devenu familier en France; mais *Aucassin*? Nous ne trouvons ce nom nulle part, et nous n'en découvrons pas l'origine (1). Quoi qu'il en soit du modèle premier de notre *chantefable*, elle n'en a gardé que peu de chose. J'ai presque tout indiqué en en traçant le cadre général. Ce cadre même était sans doute arrivé incomplet au conteur français; il l'a rempli à sa façon, et il n'a pas fait preuve d'une invention heureuse ou féconde. Les

(1) [On a reconnu avec grande vraisemblance dans *Aucassin* le nom arabe *Alkaçin*, fréquent notamment en Espagne, et cela induit à penser que le fonds de notre roman, comme de *Floire et Blanchefleur*, nous est venu des Arabes d'Espagne.]

aventures de nos amoureux, une fois qu'ils ont quitté leur pays, sont si plates et insignifiantes que plus d'un traducteur les a supprimées. Le dénouement est assez agréable, bien que raconté, comme toute la seconde partie du roman, avec une précipitation visible ; mais il ne vient ni de la source orientale ni de l'imagination de l'auteur : il est emprunté au beau poème de *Bovon d'Hanstone*, où Josiane s'habille en *jongleresse* et retrouve aussi son amant en lui chantant ses propres aventures. Toute la fin, à part ce morceau, est si hâtive, si peu intéressante, si dissemblable de la première partie, qu'on serait tenté de se demander si elle n'est pas d'une autre main ; les vers aussi sont secs et sans charme. C'est cependant fort peu probable : l'auteur s'est dépêché d'en finir, parce qu'il avait sans doute oublié la fin de l'histoire (elle est bien différente dans *Floire et Blanchefleur*), et surtout peut-être parce qu'elle ne l'amusait plus. Son talent particulier était de peindre des détails à la fois réels et pittoresques, de rendre les élans primesautiers du sentiment dans des cœurs jeunes et naïfs, de noter le rythme et le ton de l'entretien familier. Les aventures extraordinaires, les grands combats, les lointains voyages n'étaient pas son fait. Il en trouvait dans sa « matière », et c'était le goût de son temps ; mais il a traité, même dans le commencement de son ouvrage, cette partie du sujet avec une visible négligence.

En revanche, il a exécuté les parties qui lui plaisaient avec un art dont le fini étonne dans sa naïveté. On ne trouve guère dans la littérature du moyen âge, si féconde en banales descriptions, des impressions rendues avec autant de charme et de vérité : la douce nuit de mai par laquelle Nicolette quitte sa prison, l'ombre de la vieille tour où elle se blottit pendant qu'arrive, le long de la rue éclairée par la lune, la troupe des hommes armés, portant leurs glaives nus sous leurs manteaux; la « loge » fleurie que Nicolette construit « de ses blanches mains » et à travers laquelle Aucassin regarde les étoiles, forment des tableaux pleins d'une charmante poésie. Quoi de plus fin, d'autre part, de plus élégant que la peinture de Nicolette s'avançant dans le jardin, relevant sa robe pour la rosée? quoi de plus brillant que son apparition subite aux bergers, qui illumine tout le bois? quoi de plus charmant que la fuite des deux amoureux, quand Aucassin, ayant « entre ses bras ses amours, devant lui sur son arçon », chevauche si insoucieux à travers le vaste monde? Tout cela est non seulement vu, mais senti et rendu par un véritable artiste.

Avec ce sentiment vif et profond des beautés naturelles, l'auteur avait un œil et une oreille singulièrement aptes à saisir la réalité familière et populaire. Le bon cœur de la « guette » de la tour, la gaieté des

bergers mangeant leur pain sur l'herbe, leur gaucherie, la grosse malice de celui qui est plus « emparlé » que les autres, sont touchés avec une vérité pleine de finesse. Le discours du bouvier est fort remarquable : aux malheurs plus ou moins imaginaires de son héros, l'auteur oppose tout à coup la vraie souffrance, la dure condition des misérables, leur résignation presque stupide, mais qui doit donner à réfléchir aux puissants. Le bouvier ne peut comprendre qu'Aucassin pleure, puisqu'il est riche : n'est-ce pas encore ainsi que pensent les gens du peuple? Le trait de la vieille mère de ce rustre, pour laquelle il a une tendresse si vraie, va droit au cœur, et c'est chose rare dans la littérature de ce temps-là, qui échappe si difficilement au cadre d'un petit nombre de sentiments toujours les mêmes, souvent faux ou au moins convenus.

Les dialogues sont des chefs-d'œuvre à la fois, si on peut le dire, de naturel et de convention. Certaines formules qui y reviennent sans cesse, quand l'occasion s'en présente, leur donnent quelque chose d'antique et presque d'homérique; d'autre part, pour la précision, la grâce et la vivacité des tournures, ils nous offrent assurément la fleur de la langue parlée au temps d'Aliénor de Poitiers. Ç'a été, à toutes les époques où notre littérature a jeté de l'éclat, son triomphe particulier que le dialogue simple, spirituel, légèrement ému, souple, ironique ou passionné : je ne crains

pas de dire que les meilleures pages que le français moderne a produites en ce genre ne l'emportent pas sur les bons morceaux de notre vieille *chantefable*.

Il faut dire enfin ce qui fait avant tout l'attrait et le mérite de ce petit roman : la peinture naïve et ardente de l'amour jeune, innocent parce qu'il ne sépare pas le désir de la tendresse, au-dessus de toutes les considérations parce qu'il se croît éternel, enfantin, passionné, absurde et divin. On a dit non sans raison que l'auteur semblait parfois se moquer de son héros ; mais il s'en moque comme tel personnage de Molière se moque des transports qu'il n'en a pas moins ressentis ou qu'il voudrait ressentir encore. Il avait certainement connu les mouvements divers, les bonds imprévus, les enfantillages, les rêveries, les désespoirs et les ivresses de l'amour qu'il a, d'un trait sûr et délicat, si naïvement exprimé. Il se disait bien que c'était là une folie, mais il né voyait rien de sensé qui la valût ; il se complaisait à retracer ces émotions enchanteresses, bien qu'il sourît parfois lui-même de leur exagération. Il pouvait dire sans doute, comme un aimable poète, qui chantait peu d'années après lui :

Apris ai d'amours trestot mon aage :
Or en sui plus fous qu'au comencement;
Mais je me porpens qu'il n'en est nul sage,
Ja tant n'en ara apris longement.

Le morceau le plus achevé, à mon sens, dans ce genre, est l'entretien des deux amoureux quand Nicolette s'est approchée du souterrain où elle a entendu Aucassin gémir. Il est captif, elle est fugitive ; ils vont se séparer peut-être pour toujours ; ils s'aiment à donner leur vie l'un pour l'autre ; il semble qu'ils aient à se dire mille choses d'une importance capitale, et cependant les voilà, elle appuyée sur son pilier, lui dans le fond de sa prison, qui se disputent délicieusement pour savoir lequel des deux aime mieux l'autre. Cela ne rappelle-t-il pas cette admirable scène de *Tartufe*, que Dorine clôt en s'écriant :

A vous dire le vrai, les amants sont bien fous?

Les amoureux du XIIe siècle et ceux du XVIIe ne parlent pas le même langage, mais ils disent bien les mêmes choses.

L'excès de l'amour d'Aucassin ne l'amène pas seulement à négliger ses devoirs de chevalier, à braver son père, et plus tard à quitter pour une vie d'aventure son haut rang dans la société : il le pousse à briser même le joug que la religion, au moyen âge, imposait, sinon aux actions, du moins aux pensées. Il n'y a rien dans toute la littérature de cette époque qui ressemble à l'étonnant morceau où le fils du comte de Beaucaire, exaspéré par la disparition de son amie, rejette les espérances du paradis et les craintes de l'enfer, et

s'écrie, comme cette grande dame du XVIIIe siècle, qu'il doit y avoir bien meilleure compagnie dans le second que dans le premier de ces séjours. Notre auteur a ici donné carrière à sa verve : il devait suffire à Aucassin de dire qu'il ne se souciait pas du paradis sans Nicolette et que l'enfer lui plairait avec elle (d'autres l'ont dit même au moyen âge) ; le reste est de la broderie du conteur, qui a profité de cette occasion pour exhaler des sentiments qu'il n'aurait pas osé exprimer en son nom. On reconnaît dans cet étrange dithyrambe la haine des jongleurs, des harpeurs, de ceux qui vivaient des fêtes et des tournois, qui exploitaient les goûts de plaisir et souvent les vices des « beaux ducs », des « beaux chevaliers » et des « belles dames courtoises », contre ces « vieux prêtres » moroses qui prêchaient sans cesse l'abstinence, le jeûne et l'aumône, et faisaient mainte fois congédier toute la bande joyeuse et affamée des ménestrels. Il ne faudrait pas prendre cette invective à la lettre : c'est une boutade sans conséquence ; notre auteur ne se serait pas résigné si aisément, au fait et au prendre, à la damnation éternelle : il parle ailleurs de « Dieu qui aime ceux qui s'aiment, » et il comptait sans doute sur l'indulgence de ce Dieu-là.

Le style d'*Aucassin et Nicolette* offre un excellent spécimen de ce que la langue française, bien maniée, pouvait être au XIIe siècle. Il s'en faut que tous nos anciens prosateurs écrivent aussi bien. Qu'on lise les

autres contes qui figurent avec *Aucassin* dans le même volume de la bibliothèque elzévirienne : on verra bien la différence. Ici la phrase n'est pas traînante, ni embarrassée de mots inutiles, ni empêtrée dans des constructions mal suivies : tout est vif, précis et clair. Ce qu'il faut surtout remarquer, c'est le rythme qui anime et scande perpétuellement le discours. Cette prose a été faite pour être récitée, presque jouée, et non pour être froidement lue ; c'est ce qui lui a donné ses rares qualités. Aussi en retrouvons-nous d'analogues dans des écrits en prose ayant la même destination, comme les récits du ménestrel de Reims, ou le dit de l'*Herberie* de Rustebeuf. On verra, en la lisant, si l'on a le droit de dire que notre ancienne langue était barbare, confuse et gauche. Les temps modernes n'ont rien produit de meilleur : Voltaire ou Musset auraient envié cette grâce dégagée et cette allure à la fois négligée, sûre et rapide.

On peut donc recommander la lecture d'*Aucassin et Nicolette* à ceux qui doutent que notre vieille littérature ait produit de véritables œuvres d'art et des œuvres qui puissent encore émouvoir et charmer. Si la *Chanson de Roland* nous fait l'effet d'un grand bas-relief aux figures imposantes, mais raides et un peu farouches, la chantefable d'*Aucassin* ressemble à un de ces délicats ivoires où, dans des rinceaux curieusement fouillés, des figurines gracieuses se regardent,

et se sourient avec des gestes à la fois vrais et légèrement maniérés. L'une et l'autre ont droit de figurer dans notre grand musée national, objets non seulement de curiosité pour l'archéologue, mais d'admiration pour l'artiste et de jouissance pour le spectateur.

Note additionnelle. — Cette étude a été écrite pour servir de préface à la traduction de Bida, publiée en 1878 à la librairie Hachette avec des eaux-fortes du même et un texte que j'avais revu ; ce volume est aujourd'hui introuvable. J'en ai retranché, en la revoyant, ce qui concernait la traduction ; mais l'étude elle-même a un peu trop conservé le caractère d'une préface, en ce qu'elle suppose toujours que le lecteur a sous les yeux le texte dont il s'agit. Pour lui permettre de s'y reporter et de connaître complètement le petit chef-d'œuvre dont je ne donne dans ces pages qu'une idée superficielle, j'indiquerai ici les plus importants des nombreux travaux dont il a été l'objet dans ces dernières années, malheureusement à l'étranger et non en France. M. Hermann Suchier a donné, en 1878, juste en même temps que moi, une édition du texte, destinée aux étudiants, accompagnée d'une excellente introduction philologique et d'un glossaire complet. Cette édition a obtenu le succès qu'elle méritait; elle a eu trois réimpressions, toujours améliorées. M. Hugo Brunner a eu le mérite de rapprocher le nom d'Aucassin de l'arabe *Alkaçin* et a présenté sur l'œuvre elle-même d'intéressantes observations. D'autre part, un savant anglais, M. Bourdillon, a publié en 1896, à Oxford (Clarendon Press), une reproduction du manuscrit unique en héliotypie, avec une « translittération » qui permet à chacun de le lire, et en 1898 (Londres, Macmillan) une édition accompagnée d'une longue introduction, de précieux commentaires et d'une traduction aussi élégante que fidèle. Une autre traduction anglaise a été donnée par le célèbre critique Andrew Lang. Il faut aussi signaler la traduction allemande que le poète et philologue allemand, W. Hertz, a insérée dans son exquis *Spielmannsbuch* (Stuttgart, 1900), et à laquelle il a joint de précieuses notes. L'édition de M. Bourdillon donne une excellente bibliographie du sujet jusqu'en 1897 ; pour la compléter, je me permets de renvoyer à mon compte rendu de la 4e édition de M. Suchier (Paderborn, Schöningh, 1899) dans la *Romania* d'avril 1900.

TRISTAN ET ISEUT

Iseut ma drue, Iseut m'amie,
En vous ma mort, en vous ma vie!

Le résumé qu'on va lire de la légende de Tristan et d'Iseut n'a pour but que de faciliter l'intelligence de l'étude qui le suit. On voudra bien en excuser la brièveté et la sécheresse : c'est le squelette décharné d'un corps plein de jeunesse et de vie.

Tristan de Léonois — fils de la sœur de Marc, roi de la Cornouailles insulaire — orphelin dès l'enfance et élevé par son oncle, défie et tue le Morhout d'Irlande, qui était venu, comme chaque année, réclamer de la Cornouailles un tribut de jeunes garçons et de jeunes filles. Blessé par le fer empoisonné de son adversaire, Tristan arrive, inconnu, à Dublin, chez la reine d'Irlande, sœur du Morhout, qui seule peut guérir les plaies faites par le glaive de son frère, et qui le guérit.

Tristan revient plus tard à Dublin, sous un nouveau déguisement : il est chargé par son oncle de lui ramener la fille du roi, Iseut la blonde. Il trouve le

pays en proie aux ravages d'un serpent monstreux : le roi a promis sa fille à qui pourrait le mettre à mort. Tristan le tue, et lui coupe la langue ; mais, atteint par le venin du monstre, il tombe évanoui, et, pendant ce temps, un autre coupe la tête du serpent, et, se prétendant le vainqueur, réclame la récompense promise. Tristan est relevé par Iseut, qui ne le connaît pas : elle le soigne et le guérit. Un jour qu'il est dans le bain qu'elle lui a préparé, elle trouve son épée et y voit la brèche laissée par le morceau qui s'est brisé dans la tête du Morhout et qu'elle a gardé : elle reconnaît le meurtrier de son oncle et, saisissant la grande épée, s'apprête à le frapper dans son bain : mais il la désarme par ses douces paroles. Il confond l'imposteur en montrant la langue du serpent, et demande la main d'Iseut pour son oncle. On la lui donne, et la paix est ainsi scellée entre la Cornouailles et l'Irlande.

Au moment du départ, la mère d'Iseut remet à Brangien, suivante de celle-ci, un flacon rempli d'un breuvage magique qu'Iseut devra partager avec son mari le premier soir. Dans la traversée, par suite d'une erreur, Tristan vide le flacon avec Iseut, et dès ors ils sont liés par une passion que rien ne pourra éteindre : Iseut est à Tristan avant même d'être à son époux.

Des péripéties diverses de joie et de douleur rem-

plissent leur vie pendant des années : inventant sans cesse des moyens de tromper la surveillance et de dérouter les soupçons, trahis plus d'une fois, échappant plus d'une fois, ils sont enfin surpris ; et, bannis par Marc, ils se réfugient dans la grande forêt du Morois, où longtemps ils mènent une vie heureuse et sauvage, qu'alimente la chasse de Tristan. Le roi les trouve un jour dormant l'un près de l'autre ; il pourrait les tuer, mais son cœur s'ouvre à la pitié : il leur pardonne et il les rappelle (1). Mais ils sont de nouveau surpris, et Tristan, pour sauver Iseut, quitte la Cornouailles. Plus d'une fois, sous un déguisement ou sous un autre, il trouve moyen d'y revenir et de revoir celle qu'il aime.

Mais la vie qu'il mène, habituellement séparé d'Iseut, lui est à charge. Il essaie d'échapper à son tourment en formant de nouveaux liens : il épouse, dans la Petite-Bretagne, une autre Iseut, Iseut « aux blanches mains » ; mais, le soir des noces, l'anneau que lui avait donné Iseut la blonde frappe ses yeux, et il ne peut se résoudre à être vraiment le mari de sa femme.

(1) Dans la version « française » (voy. plus loin) l'effet du breuvage d'amour est restreint à trois ou quatre ans, et les amants renoncent d'eux-mêmes à leur vie sauvage. L'autre version est certainement plus ancienne et plus authentique. Toutes les versions ont d'ailleurs en commun le trait charmant de Marc trouvant les amants endormis et cachant avec son gant le rayon de soleil qui, à travers les branches des arbres ou une fente de la grotte, vient toucher le visage d'Iseut.

Un jour, Tristan se laisse entraîner par Kaherdin, son beau-frère, dans une expédition où il s'agit d'enlever une femme aimée par celui-ci et mariée à un nain qui l'enferme dans un séjour inaccessible ; il est blessé d'une arme envenimée : il sait que seule Iseut de Cornouailles pourrait le guérir. Il envoie un messager fidèle lui demander d'abandonner son mari et sa royauté et de venir le sauver : si le vaisseau la ramène, il arborera une voile blanche ; dans le cas contraire, une voile noire. Au dernier jour du terme fixé, le vaisseau revient ; il porte une voile blanche : Iseut a tout quitté pour son ami. Mais la femme de Tristan, ou par méprise ou exprès (les versions varient), lui dit que la voile est noire. Tristan, qui avait « retenu sa vie » jusque-là, se tourne vers la muraille et meurt. Iseut arrive, se couche sur son corps, l'embrasse et meurt aussi. Le roi Marc, ayant appris la cause de leur passion, de leurs fautes et de leurs malheurs, leur pardonne et honore leur mémoire.

Tels sont les faits communs à peu près à toutes les versions qui nous sont parvenues, — entières, fragmentaires ou par simples allusions, — des aventures de Tristan et d'Iseut. Ce sont aussi les faits qui forment, avec quelques modifications, le sujet du poème dramatique de Wagner. Les récits qui les développent présentent de nombreuses variantes; presque tous sont empreints d'une poésie qui, dès le moyen âge, leur

a valu une célébrité et une diffusion exceptionnelles, et dont le charme n'est pas effacé. Les versions anciennes sont toutes en vers français et remontent au XIIe siècle; mais les récits qu'elles contiennent ne rappellent, ni par leur caractère, ni par leur inspiration, ceux des chansons de geste, des petites pièces lyrico-épiques, des romans imités de l'antiquité ou des contes à rire, qui formaient le répertoire ancien de la poésie profane en France. Ils ne sont pas sortis de l'imagination française; ils ont une origine étrangère, et les poètes français n'ont fait que les adapter et les transmettre. C'est grâce aux poètes français que cette belle légende, qui aurait péri sans presque laisser de traces, a pris une vie nouvelle qui n'est pas encore épuisée; mais c'est à la race celtique que revient l'honneur de l'avoir créée. Dans le concert à mille voix de la poésie des races humaines, c'est la harpe bretonne qui donne la note pasionnée de l'amour illégitime et fatal, et cette note se propage de siècle en siècle, enchantant et troublant les cœurs des hommes de sa vibration profonde et mélancolique (1).

(1) On me permettra de donner ici l'indication des travaux publiés dans les dernières années où l'on pourra trouver des renseignements plus complets sur le sujet de cet essai : ce sont d'abord les articles de MM. Bédier, Lutoslawski, Sudre, Morf, Sœderhjelm et surtout de M. E. Muret, publiés dans les tomes XV, XVI et XVII de la *Romania* (Paris, 1886-1888), puis : Golther, *Die Sage von Tristan und Isolde* (Munich, 1887) ; Novati, *Un nuovo ed un vecchio frammento del Tristan di Tommaso* (Roma, 1887) ; Zimmer, *Zur Namenforschung in*

I

LA LÉGENDE CELTIQUE.

Il n'y a pas d'histoire plus obscure que celle des Celtes insulaires, depuis le départ des légions romaines et l'invasion des Germains en Grande-Bretagne. Des luttes ardentes et continues entre Bretons et Pictes, Bretons et Gaëls d'Irlande et de Calédonie, Celtes et Saxons, Celtes, Saxons et Scandinaves, forment comme un perpétuel orage, qui laisse à peine, çà et là, une éclaircie passagère. L'océan celtique voit sans cesse, pendant des siècles, passer les navires qui transpor-

den altfranzœsischen Arthurepen (Halle, 1890) ; Lœseth, *Le roman en prose de Tristan* (Paris, 1891). Le volume de M. Kufferath, *Tristan et Iseult* (Bruxelles, 1894), est surtout précieux pour l'intelligence de l'œuvre de Wagner ; l'étude des sources et des variantes de la légende, faite avec conscience, n'est pas exempte d'erreurs. Voy. aussi les belles pages de M. Ed. Schuré dans son *Drame musical*. — Les anciennes éditions des fragments des poèmes français sont défectueuses, incomplètes et aujourd'hui introuvables : la *Société des anciens textes français* en annonce depuis longtemps déjà des éditions nouvelles, par M. E. Muret et M. J. Bédier, qui ne tarderont pas à paraître.

[Je dois ajouter aujourd'hui le méritoire résumé de M. W. Roettiger, *Der heutige Stand der Tristanforschung* (Hambourg, 1897), qui a été l'objet d'une importante critique de la part de M. E. Muret (*Romania*, t. XXVII) p. 608-619), et surtout la belle œuvre de M. Joseph Bédier, moitié traduction, moitié adaptation, qui vient de paraître à la librairie Bellais, — en attendant l'édition illustrée qu'en doit donner la maison Piazza, — et pour laquelle j'ai écrit une préface. C'est là que les lecteurs modernes pourront désormais puiser une connaissance exacte d'une partie au moins des vieux poèmes français sur Tristan.]

tent, ou les Angles, Saxons et Jutes traversent la mer du Nord pour envahir le pays qui doit devenir l'Angleterre, ou les Scots d'Erin allant subjuguer la Bretagne et peupler l'Écosse occidentale, ou des populations entières de Bretons fuyant les conquérants germains et fondant en Armorique une nouvelle patrie, ou les terribles *vikings* promenant leurs ravages sur toutes les côtes, ou des voyageurs plus pacifiques, des moines, des missionnaires, des envoyés de tout genre, des cortèges nuptiaux, des chanteurs errant de rive en rive. De cette vie tumultueuse, aventureuse et passionnée, il ne reste presque plus rien dans l'histoire : elle a laissé une empreinte fruste, mais puissante, dans la poésie. D'un côté, c'est l'épopée irlandaise, demeurée jusqu'à nos jours à peu près ignorée dans sa langue incomprise et sa grandiose barbarie, révélée une première fois à l'étonnement du monde blasé du XVIIIe siècle sous le masque dont l'affubla Macpherson, puis lentement remise au jour par la science contemporaine ; de l'autre, c'est l'épopée bretonne, qui, déjà accueillie par les Anglo-Saxons, pénètre dès le XIe siècle dans notre monde chevaleresque, et, tout en s'y transformant d'étrange manière, transforme à son tour la poésie qui l'adopte : bientôt Tristan est chanté dans l'Europe entière, et Arthur remplit de sa gloire posthume l'Angleterre, la France, la Provence, l'Espagne, l'Italie, l'Allemagne même et la Scandinavie, où les

vieilles épopées des aïeux pâlissent devant l'éclat du nouveau soleil.

Il n'y a pas, dans l'histoire littéraire du monde, de phénomène plus frappant que cette conquête poétique de l'Europe romane et germanique par un petit peuple obscur, méprisé, chassé au delà des mers ou refoulé dans un coin de son ancien domaine, et imposant à ses vainqueurs, ou à des peuples à qui son nom même était inconnu, son idéal et ses héros, la musique où s'exprimait son âme et les rêves où il avait cherché les joies de son imagination et la consolation de ses douleurs. Cette épopée celtique, morte elle-même en créant sa postérité, n'a pas seulement charmé le moyen âge : la poésie moderne est encore imprégnée de son esprit et lui doit deux de ses éléments essentiels : l'aventure et l'amour, c'est-à-dire la recherche du bonheur sous les deux formes de la supériorité individuelle et de la possession absolue d'un autre être. Assurément, — pour ne parler ici que de l'amour, qui fait l'inspiration propre de notre légende, — l'amour, légitime ou coupable, n'était pas inconnu à la poésie des anciens, des Germains et des Français : la guerre de Troie roule autour d'un adultère, la lutte de Brunhild et de Chriemhild a ses racines dans la jalousie, et Guillaume d'Orange combat pour Guibourc autant que pour la chrétienté; mais jamais ailleurs l'amour n'avait été compris comme enlaçant toute la vie, comme créant

autour de lui tout un monde de sentiments, de droits et de devoirs, de combats intimes et d'aspirations infinies. Dans cette nouvelle poésie qu'apportait aux peuples européens le génie triste et passionné des pays où le soleil se couche, l'amour devient le centre même de la vie, et, du coup, il donne à la femme, son objet et sa victime, qui l'inspire ou qui le repousse, qui le trahit ou qui en meurt, une place et un rôle que les anciens poètes de la Grèce, de la Germanie et de la France ne lui avaient pas accordés : cette place et ce rôle, la femme, les a gardés dans la poésie, dans l'art et dans le roman modernes, tout entiers dominés par le mystère de son regard, par la caresse de sa voix, par l'attrait irrésistible de son baiser, par l'éternel problème de sa sincérité ou de sa perfidie, par l'étrange contraste qui met en elle la suggestion la plus puissante de toutes les faiblesses et de toutes les dégradations et l'appel le plus entraînant au pur idéal et à la vertu sublime, et qui montre successivement à nos yeux fascinés ces deux types entre lesquels oscille son image ou éthérée ou sensuelle : Béatrice et Manon Lescaut.

Nous vivons dans un temps de « celtophobie » : après avoir fait à l'élément celtique, dans la formation du monde intellectuel et moral moderne, une part excessive, on veut aujourd'hui réduire cette part à

presque rien. Des critiques allemands ont récemment contesté l'origine celtique de la légende de Tristan; ils ont voulu qu'elle fût sortie presque tout entière de l'invention des conteurs français; nous souhaiterions pouvoir les suivre dans cette voie, mais ce serait fermer les yeux à l'évidence. Les noms mêmes de la plupart des personnages qui y figurent attestent leur provenance : Tristan paraît être un nom picte; le roi Marc de Cornouailles était célèbre avant qu'on eût fait de lui l'époux malheureux d'Iseut ; Brangien, Rivalin, Gorvenal, Audret, Kaherdin sont d'une étymologie transparente; le *Morhout*, sorte de monstre marin, plus tard anthropomorphisé, contient visiblement le mot celtique *mor*, « mer ». Les noms germaniques d'Iseut (*Ishild*) et de son père Gormond, roi de Dublin, ne font que montrer plus clairement que la légende a reçu sa dernière forme dans le monde celtique du xe siècle environ : il y avait alors à Dublin un petit royaume de *vikings*, et le tribut exigé de la Cornouailles par Gormond est un souvenir des exactions que ces terribles voisins prélevaient sur les côtes accessibles à leurs incursions.

Mais ce qui prouve surtout que nous avons bien affaire ici à des récits qui ont reçu leur dernière forme dans le milieu celtique de cette époque, c'est la scène sur laquelle ils se meuvent. Elle forme, pour emprunter la langue technique du moyen âge, un théâtre à quatre

« mansions », où l'action se transporte successivement, et qui communiquent entre elles par la mer. Tristan est de Léonois, c'est-à-dire, comme l'explique un texte d'origine anglaise qui mérite toute confiance, de « Suthwales »; son oncle Marc règne en Cornouailles, et la roche de Tintagel, qui dominait son château, se dresse au-dessus de la mer, sur la côte cornique, à côté du « Saut Tristan », près du Darthmoor, qui conserve encore l'antique nom de la forêt du Morois; Iseut est d'Irlande, et l'autre Iseut vit dans la Bretagne armoricaine : c'est sur la falaise de Penmarch que la filleule de Tristan guettait la petite voile blanche qui devait annoncer l'arrivée d'Iseut. Qui aurait pu, en dehors des Bretons de Cambrie, de Cornouailles ou d'Armorique, concevoir ce théâtre multiple et y dérouler librement les épisodes du vaste drame? — Dans ce drame, tumultueux, profond et changeant comme la mer, la mer est sans cesse en vue ou en action; elle y joue presque le rôle d'un acteur passionné; elle le berce tout entier. A chaque instant reviennent des vers comme ceux-ci :

> A grant espleit s'en vont par l'onde,
> Trenchant s'en vont la mer parfonde.

C'est en venant par mer de son pays natal que Tristan, enlevé par des pirates norvégiens, aborde pour la première fois le rivage de Cornouailles. C'est la

mer qui amène le Morhout dans la même contrée pour y réclamer le tribut accoutumé, et qui, après le combat de l'île Saint-Samson (une des Sorlingues), le remmène en Irlande, avec le morceau du glaive de son vainqueur enfoncé dans son crâne. Tristan, blessé et désespérant de guérir, se fait mettre dans une barque sans mât, sans rame et sans gouvernail, et s'en va ainsi au hasard, cherchant un sauveur, n'emportant que sa harpe, dont il fait retentir les accords sur les flots mouvants. C'est dans la traversée qu'ils font d'Irlande en Cornouailles qu'Iseut et Tristan boivent le fatal breuvage qui cause leur amour et leur mort. Tristan, banni, passe l'Océan pour aller vivre dans la Bretagne armoricaine. Et quelle part elle prend à l'action, cette mer immense et incertaine, quand elle ramène Iseut auprès du héros mourant, qu'elle manque l'engloutir devant le port même, et qu'Iseut la supplie de lui laisser revoir une dernière fois celui auquel elle l'a jadis fiancée! Qui ne sent que ces tableaux sont nés dans l'âme d'un peuple maritime, dont les tribus étaient disséminées sur les rivages de Cambrie, de Cornouailles et d'Armorique, et à qui la mer était un chemin constant et sans cesse parcouru? Supposer que de pareils récits sont dus à des conteurs français du XIIe siècle, qui ne connaissaient même pas de nom, avant leur initiation à la poésie bretonne, les rivages gallois ou armoricains de la mer Océane, c'est sup-

poser l'impossible, et le supposer gratuitement.

Si nous considérons, non plus le cadre extérieur des récits, mais le milieu humain où ils se meuvent, nous sommes entraînés encore bien plus loin de la civilisation romane, chrétienne et chevaleresque du XIIe siècle. A travers les altérations et les atténuations de tout genre des poètes français, nous découvrons un monde d'une étrange barbarie. Les hommes qui ont conçu cette étonnante histoire d'amour menaient une vie presque sauvage, au sein de forêts à peine éclaircies çà et là. Les palais mêmes des rois étaient des espèces de huttes. Qu'on pense seulement à ce trait entre bien d'autres : Tristan, à qui la vue d'Iseut est interdite, jette dans un ruisseau, pour l'avertir qu'il l'attendra la nuit sous l'arbre qui ombrage la source, des morceaux de bois merveilleusement taillés, et ce ruisseau traverse la chambre même d'Iseut. — Les héros combattent à pied; le cheval, ce personnage indispensable de tout roman français, ne figure ici que dans des scènes accessoires, comme monture de chanteurs errants ou de dames: Tristan a un ami presque aussi cher qu'Iseut elle-même, son chien Husdent; il n'a pas de cheval aimé comme Roland, Renaud, ou Guillaume d'Orange. — Le héros léonois manie admirablement le grand arc aux flèches meurtrières (*arcu Suthwallia prævalet*, dit Giraud de Barri); il brandit l'épée, il jette avec adresse les javelots qui, au

XIIe siècle encore, ne quittaient pas la ceinture d'un Gallois; mais ni lui ni ses rivaux ne connaissent la lance, l'arme chevaleresque entre toutes, et pas une joute ne figure dans les parties anciennes des poèmes. — Le séjour des bois est familier et doux à ces hommes encore si voisins de la nature. Quel merveilleux et poétique tableau que celui de la vie des deux amants quand Marc, enfin convaincu de leur faute, les a tous deux chassés de sa cour ! Sans dire un mot, ils se prennent par la main, et, radieux, traversant la foule qui les contemple avec admiration et pitié, ils s'enfoncent seuls dans la grande forêt où leur amour leur tiendra lieu de tout. Cependant il faut vivre, et les fruits sauvages, les baies qu'ils cherchent dans l'herbe, ne leur suffisent pas longtemps; mais le fidèle Husdent a suivi la piste de son maître, et Tristan entend de loin ses aboiements joyeux; il n'y répond que par des pleurs : la voix du chien les trahira quelque jour et révélera leur retraite : il faut le tuer. Pourtant, sur le conseil d'Iseut, il essaie de sauver son compagnon dévoué : il le dresse à chasser « à la muette », et bientôt Husdent leur rapporte du gibier dont ils se nourrissent, buvant l'eau des sources et dormant dans une grotte naturelle ou dans une « loge » construite en rameaux. Croit-on que les conteurs français du XIIe siècle auraient imaginé de telles scènes? Elles les ont embarrassés quand ils les ont trouvées dans « l'estoire » ; ils les ont enjo-

livées et adoucies tant qu'ils ont pu, tout en subissant l'intense poésie qu'elles exhalent et en s'en laissant eux-mêmes pénétrer. Mais s'ils avaient conçu eux-mêmes le roman des amours de Tristan et d'Iseut, ils n'auraient pas manqué (comme l'a fait plus tard l'auteur du roman en prose) de leur faire trouver, au milieu des bois, un manoir abandonné où ils pussent vivre avec tout le confort qui convient à des personnages de haut rang et d'éducation raffinée. Ces vieux récits respirent au même degré le parfum sauvage de la forêt et l'air libre et salin des flots.

Si le *costume* des poèmes de Tristan, là où il n'a pas été altéré par les remanieurs, est tout à fait primitif, les mœurs des personnages sont encore plus incultes que leur façon de vivre; leurs âmes, tout impulsives, passent d'un excès à l'autre avec la soudaineté des barbares. Marc a pour favori et confident un nain quelque peu sorcier : le nain ayant trahi un secret du roi, celui-ci, sans autre réflexion, lui coupe la tête en souriant. — Voyez ce qu'était à l'origine la douce et « courtoise » Iseut des récits chevaleresques. Quand Iseut arrive auprès de son époux, elle n'est plus ce que doit être une fiancée. Que faire? Brangien, pour sauver sa maîtresse, prend sa place, la première nuit, aux côtés du roi Marc. Pour l'en récompenser, Iseut l'envoie dans la forêt lui cueillir des simples dont elle dit avoir besoin; elle la fait

accompagner par deux serfs, auxquels elle promet liberté et richesse s'ils la tuent et lui rapportent sa langue. Les serfs, parvenus avec Brangien au fond d'un bois, lui déclarent qu'il vont la tuer, et que c'est par ordre de la reine : « Tu lui as sans doute fait quelque grand tort, lui disent-ils. — Quand nous partîmes d'Irlande, répond Brangien, la reine mère d'Iseut nous donna à chacune une chemise blanche comme la neige, une chemise pour notre nuit de noces. Pendant le voyage, Iseut déchira sa chemise nuptiale, et pour la nuit de ses noces je lui ai prêté la mienne. Voilà tout le tort que je lui ai fait. Mais, puisqu'elle veut que je meure, portez-lui mon salut et dites-lui que je la remercie de tout ce qu'elle m'a fait de bien et d'honneur depuis qu'enfant, ravie par des pirates, j'ai été vendue à sa mère et vouée à la servir. » Touchés, les serfs se contentent de l'attacher à un arbre, rapportent à Iseut la langue d'un chien, et lui transmettent les dernières paroles de Brangien. Le cœur d'Iseut est bouleversé par tant de douceur et de discrétion, et soudain elle accable d'invectives les meurtriers de son amie et les menace des plus affreux supplices : ils avouent alors la vérité et courent rechercher Brangien, qui devient pour toute sa vie l'intime et dévouée confidente d'Iseut. — Envers les ennemis qui épient leurs amours et les dénoncent au roi Marc, l'âme des deux amants est fermée à toute pitié : Tristan rencontre

l'un d'eux, le tue, lui coupe la tête, et met dans sa « chausse » les longues tresses qui lui pendaient autour du visage (à la mode galloise) pour les montrer à Iseut et en réjouir le cœur de son amie. Un autre est venu les épier du dehors dans la chambre où Tristan s'est furtivement introduit : Iseut voit l'ombre de sa tête sur le voile tendu devant la fenêtre; elle dit à Tristan de bander son arc, encoche elle-même la flèche, et lui montre du doigt l'ombre révélatrice : Tristan comprend, et la longue flèche vient en sifflant traverser la tête de Godoïne, à la grande joie de la bien-aimée. — Non seulement il n'y a pas dans ces âmes violentes la moindre pénétration de la morale chrétienne (sauf dans des épisodes visiblement postiches): il n'y a aux passions aucun frein de quelque nature qu'il soit, sauf peut-être, chez Tristan, un certain respect et un reste de fidélité pour le roi, qu'il trahit, mais qui est son seigneur et son oncle, et une générosité naturelle qui s'accorde avec son orgueil comme avec sa supériorité et le rend secourable aux petits qui se mettent sous sa protection. C'est bien le héros idéal d'une société barbare, soutien de ses clients, terreur de ses ennemis, impétueux et rusé, magnanime et impitoyable, soumettant tout ce qui l'entoure à l'ascendant d'une force irrésistible et d'une personnalité développée sans mesure.

Telles sont les conditions physiques et morales que

nous présentent, dès le premier coup d'œil, les poèmes sur Tristan, si nous en séparons les parties visiblement ajoutées par les intermédiaires français qui nous les ont transmis. Mais si nous les examinons de plus près, nous y trouvons des traits d'une nature différente et d'une antiquité plus haute encore. Il y a dans ces poèmes un élément mythique que ne comprennent plus du tout ceux à qui nous les devons. On a reconnu avec assez de vraisemblance dans Tristan un héros solaire : les deux Iseut entre lesquelles sa vie se partage sont le jour et la nuit, ou l'été et l'hiver, sans cesse confondus dans les mythes. — Il tue le Morhout, comme Thésée tue le Minotaure; il meurt pour avoir aidé son ami Kaherdin à enlever la femme d'un nain redoutable, comme Thésée est retenu aux enfers pour avoir voulu aider Pirithoos à ravir Perséphone à Pluton (1). — La mère d'Iseut ne connaît pas seulement, comme sa fille, des charmes souverains pour les blessures : elle sait composer des philtres tout-puissants; elle a préparé ce « boire amoureux », ce breuvage fatal qui voue Tristan et Iseut à s'aimer jusqu'à la mort et dont l'effet ne finit pas même avec leurs jours; car c'est en vain qu'on place leurs tombes aux côtés opposés de l'église de Carhaix : le

(1) Un autre nain mystérieux joue, dans l'histoire un rôle, visiblement altéré, qui doit se rattacher à d'anciennes pratiques de magie.

rosier qui a bu dans les veines de Tristan les gouttes immortelles du philtre d'amour élance ses branches vers la tombe d'Iseut, et la vigne qui sort de la tombe d'Iseut tend vers le rosier ses bras flexibles, jusqu'à ce que leurs feuillages et leurs fleurs viennent s'enlacer pour toujours et retomber de la voûte en grappes unies. — D'autres merveilles encore nous rappellent les enchantements des antiques mythologies : aucun de leurs récits n'est plus délicieux que l'histoire du grelot magique. Tristan s'est emparé, en tuant un géant, d'un petit chien plus surprenant que le chien qui secouait des perles de son poil : il porte au cou un grelot qui tinte, et quand on entend ce tintement, l'âme oublie toutes les peines qui peuvent la tourmenter. Tristan a goûté une fois le charme consolateur, et il a pensé à Iseut, qui pleure loin de lui ; c'est pour elle qu'il a conquis le petit chien au péril de sa vie ; il l'envoie à son amie, et celle-ci fait tinter le grelot : o prodige ! toutes ses pensées douloureuses, tous ses regrets, toutes ses angoisses s'effacent aussitôt à l'infinie douceur de cette musique argentine ; elle sent une joie sereine inonder son cœur... Et Iseut, lentement, détache le grelot et le jette à la mer, car elle ne veut pas que son cœur oublie ; elle veut, loin de son ami qui souffre, souffrir autant que lui. — Tristan n'est pas seulement le plus habile des archers : il possède l'arc *qui ne faut*, un arc « faé » dont la flè-

che ne manque jamais son but (comme le javelot de Céphale), et son chien Husdent sans doute à l'origine ne manquait non plus jamais sa proie (comme le chien du même Céphale). — Le château de Tintagel est également « faé » : deux fois par an il « se perd », et disparaît aux yeux des gens du pays. — L'époux d'Iseut est lui-même, dans quelques formes du récit, un personnage étrange : il cache sous sa coiffure des oreilles de cheval, et son nom (*marc* veut dire « cheval » dans toutes les langues celtiques) montre que ce trait appartient bien aux contes bretons. Que ces fictions ne soient pas nées dans l'imagination de poètes français du XIIe siècle, c'est ce qu'il est vraiment superflu d'établir.

Mais, a-t-on dit, si ces fictions ne sont pas françaises et médiévales, elles ne sont pas davantage celtiques. Nous retrouvons dans la légende de Tristan et d'Iseut une foule de traits ou d'épisodes qui proviennent tout simplement de l'antiquité classique. Les rapprochements mêmes qui viennent d'être indiqués avec la légende de Thésée en sont un exemple, et on peut en augmenter le nombre : l'histoire de la voile blanche et de la voile noire n'est-elle pas une copie, — d'ailleurs beaucoup plus intéressante que l'original, — de la façon dont mourut le vieil Égée, se jetant dans les flots qui ont gardé son nom quand il voit que le vais-

seau qui ramène Thésée de Crète porte, par un oubli du pilote, la voile noire, signe de deuil, au lieu de la voile blanche, signe de victoire? — Cette mort même de Tristan, devenu l'époux d'une autre femme, et que seule aurait pu sauver sa première bien-aimée, c'est la mort de Pâris : il a abandonnné Ænone pour Hélène ; blessé par la flèche empoisonnée de Philoctète et sachant qu'Ænone seule peut le guérir, il l'envoie chercher et meurt quand il apprend son refus; elle se repent, elle accourt, mais trop tard, et ne peut que mourir sur le corps de Pâris, comme Iseut sur celui de Tristan. — Le roi Marc avec ses oreilles de cheval, c'est Midas avec ses oreilles d'âne; l'imitation est flagrante et maladroite : au lieu de confier le secret du roi à des roseaux qui bientôt le murmurent, le nain le révèle à une aubépine, mais en présence de trois confidents. — Les Mégariens, bien avant notre ère, attribuaient au héros Alcathoos l'aventure de Tristan avec le monstre qu'il tue et le perfide rival qui essaye de lui ravir l'honneur de sa victoire. — Tristan, déguisé en fou, est méconnu par sa maîtresse et reconnu par son chien, comme Odysseus par Pénélope et le fidèle Argos. Ce sont des souvenirs de la mythologie antique qui ont été groupés autour de noms nouveaux ; les noms peuvent être celtiques, mais les souvenirs ne le sont pas, et il faut en attribuer la rénovation non à des Bretons sans culture, mais à des poètes français versés dans les

fables classiques. Disons tout de suite qu'une grave objection (sans parler d'autres) s'oppose à cette explication : le moyen âge français ignorait le grec, et ne connaissait qu'un nombre restreint d'auteur latins; or, presque tous les récits antiques qu'on a pu rapprocher d'épisodes de notre légende ne se trouvent que dans des textes grecs, ou, s'ils existent en latin, c'est dans des œuvres qu'au XIIe siècle personne ne lisait. Supposer que des clercs de ce temps ont pu puiser dans Pausanias ou dans Hygin, c'est supposer l'invraisemblable et même l'impossible.

Peut-être, insiste-t-on; mais, s'ils ne viennent pas directement des textes anciens où nous les retrouvons, ces épisodes circulaient dans la tradition orale de toutes les nations, et n'ont rien de particulièrement celtique. L'histoire du tueur de monstre qu'un imposteur veut supplanter et qui triomphe en montrant la preuve indéniable arrachée au monstre lui-même n'est pas seulement attribuée à Alcathoos et à Tristan ; elle fait le sujet de lais français où elle est mise sous le nom de Tiolet ou de Lancelot et de contes encore répandus en France, en Espagne, en Allemagne, dans la Nubie, dans l'Inde. — D'autres récits, que nous ne connaissons pas en grec et en latin, font partie de cette littérature non écrite qu'on appelle le *folklore*, et ne sont certainement pas sortis de l'imagination des Bretons du Xe siècle ou même de celle de leurs ancêtres. On

est tenté de voir une création de la race poétique et rêveuse par excellence dans le charmant récit de la façon dont Marc envoie Tristan à la recherche d'Iseut : un jour, une hirondelle laisse tomber aux pieds du roi un cheveu dont elle voulait garnir son nid, un cheveu de femme, brillant comme l'or, et si long, si soyeux, si fin que le roi Marc jure de n'épouser d'autre femme que celle à qui appartient ce cheveu... et Tristan, sans autre renseignement, s'embarque pour la découvrir et la ramener. Eh bien ! cette histoire du cheveu de la blonde Iseut ne se retrouve pas seulement dans le conte de *la Belle aux cheveux d'or*, répandu chez les peuples les plus divers : on en a déchiffré le pendant dans un papyrus égyptien du XIVe siècle avant notre ère : sur le Nil flotte une boucle de cheveux qui le parfume tout entier, et le pharaon jure de n'épouser que la femme à qui elle appartient. — La substitution de Brangien à Iseut reparaît dans plus d'une légende du moyen âge, et la barbarie d'Iseut envers celle qui s'est dévouée à son salut, ainsi que l'explication allégorique que donne celle-ci à ses meurtriers, se retrouvent, bien plus atroces et brutales encore, dans un conte grec récemment publié. — Parmi les stratagèmes qu'emploient Tristan et Iseut pour se voir en secret, il en est qui appartiennent au matériel multiple et cosmopolite de ce *striveda*, de ce « véda des ruses féminines », qui était célèbre dans l'Inde il y a bien

des siècles et qui se débite chez tous les peuples en innombrables fableaux. Iseut, pour persuader son époux de son innocence, se fait porter par Tristan, déguisé en mendiant, au lieu où elle doit subir l'épreuve judiciaire, et jure ensuite sans crainte qu'aucun homme ne l'a jamais eue dans ses bras, excepté son mari et ce mendiant qui vient de l'y tenir devant tout le monde ; mais d'autres épouses adultères avaient trompé les dieux par la même ruse dans l'Inde antique, et à Rome du temps de l'enchanteur Virgile. — Et enfin, les plantes qui enlacent leurs rameaux au-dessus des tombes des amants de Cornouailles s'unissent sur bien d'autres sépulcres d'amants dans les ballades et les contes populaires.

Tout cela est incontestable, mais tout cela ne prouve qu'une chose : c'est la force et la vitalité extraordinaires du thème qui a pu s'assimiler tant d'éléments épars dans l'air ambiant. L'assimilation est d'ailleurs souvent restée imparfaite : plusieurs des épisodes qui viennent d'être cités manquent dans l'une ou l'autre des versions anciennes; la plupart pourraient disparaître sans changer l'essence du récit. L'histoire de l'épreuve qu'Iseut sait si bien éluder, par exemple, est étrangère à notre légende et animée d'un tout autre esprit, l'esprit malicieux et satirique des fableaux; l'histoire du serpent tué par Tristan est si visiblement adventice qu'elle amène la répétition maladroite d'une

même situation dramatique : Tristan pansé et guéri par Iseut ou sa mère. Mais, quelque anciennement et intimement que certains de ces épisodes aient été incorporés dans le thème fondamental, ils n'en font pas partie intégrante. Ce thème, c'est uniquement l'amour coupable de Tristan pour Iseut, la femme de son oncle, qu'il lui a amenée et qu'il a conquise pour lui, amour dont la fatalité et l'indestructibilité sont symbolisées par le « boire amoureux » qu'ils ont partagé sans le vouloir, et duquel, comme le dit énergiquement Tristan lui-même, ils restent « ivres » jusqu'à leur mort. A ce thème essentiel appartiennent les dangers que courent les amants pour entretenir le commerce sans lequel ils ne pourraient vivre, les tentatives de leurs ennemis pour les perdre, l'admirable épisode de leur exil commun et de leur vie dans la forêt, puis leur rappel par le roi, leurs imprudences nouvelles, leur séparation forcée, les retours furtifs de Tristan, son vain essai d'oublier en épousant une autre Iseut, la blessure envenimée qu'Iseut seule pourrait guérir, le départ d'Iseut pour le pays lointain où Tristan meurt, son arrivée au moment où il vient d'expirer, sa mort soudaine enfin sur le corps de son amant.

Mais ce thème, que nous dégageons par l'analyse, ne s'était pas formé avec cette simplicité puissante dans l'âme d'un poète : l'histoire d'amour et de mort qui le constitue s'était attachée à un héros fameux

entre tous, à un demi-dieu, dieu à l'origine, célébré par beaucoup de récits héroïques qui peu à peu se sont effacés pour ne laisser voir dans Tristan, le grand chasseur, le grand guerrier, le grand harpeur, que Tristan « l'amoureux ». Le roi Marc de Cornouailles, figure à demi mythique, Iseut d'Irlande, qui semble, au contraire, appartenir aux souvenirs tout présents de la domination des *vikings* irlandais sur la Grande-Bretagne, avaient aussi des attaches multiples avec des conceptions et des récits proprement étrangers au thème fondamental. Puis ce canevas d'amour, de deuil et de joie appelait des broderies variées : on les lui donna en empruntant largement à des thèmes de tout ordre et de toute provenance. Mais tout ce travail se fit en pays celtique et porte, même quand il s'applique à des éléments certainement étrangers, la marque de la main celtique. Comment faut-il juger les rapports évidents que la légende de Tristan présente avec celle de Thésée? Il est difficile de le dire. Naguère on aurait voulu voir dans les parties communes aux deux épopées la preuve de l'existence d'un mythe indo-européen, antérieur à la séparation des Grecs et des Celtes; aujourd'hui, on n'oserait émettre une telle hypothèse. On pencherait plutôt vers l'idée d'un emprunt fait par les conteurs bretons aux sources écrites; mais j'ai dit quelles raisons s'opposaient, pour ces récits comme pour les autres qui se retrouvent dans l'antiquité, à

une explication aussi simple. Peut-être faut-il croire que des contes mythologiques ont été transmis aux Celtes oralement dès l'antiquité par des Grecs venus en Bretagne, où les légions amenaient des hommes de tous les points de l'empire romain, et qu'ils ont été avidement saisis, puis retenus, par ces esprits si ouverts à l'enchantement des belles histoires. Ne cherche-t-on pas aujourd'hui à établir la même provenance pour beaucoup de récits des Eddas scandinaves auxquels on trouve des parallèles grecs, et qu'on suppose avoir été racontés aux *vikings* par les Irlandais, lesquels les tenaient eux-mêmes, plus ou moins directement, des Grecs? — C'est aussi à la transmission orale qu'il faut attribuer les épisodes qui se retrouvent dans les contes populaires de l'Orient et de l'Occident : de ces fils légers et brillants qui voltigent dans l'air depuis des siècles, quelques-uns ont été arrêtés au passage par les conteurs bretons et insérés dans la trame multicolore de leur épopée; mais ils ne la constituent pas, et on pourrait les en enlever sans qu'elle cessât de faire un tissu solide et de montrer un dessin suivi.

En résumé, une conception de l'amour telle qu'elle ne se trouve auparavant chez aucun peuple, dans aucun poème, de l'amour illégitime, de l'amour souverain, de l'amour plus fort que l'honneur, plus fort que le sang, plus fort que la mort, de l'amour qui lie deux êtres l'un à l'autre par une chaîne que les autres et eux-

mêmes sont impuissants à rompre ou à relâcher, de l'amour qui les surprend malgré eux, qui les entraîne dans la faute, qui les conduit au malheur, qui les amène ensemble à la mort, qui leur cause des douleurs et des angoisses, mais aussi des joies et des ivresses tellement incomparables et presque surhumaines que leur histoire, une fois connue, resplendit éternellement, au ciel du souvenir, d'un éclat douloureux et fascinant, cette conception est née et s'est réalisée chez les Celtes dans le poème de Tristan et Iseut, et forme une des gloires de leur race.

A quelle époque remonte-t-elle? On ne peut le dire. La barbarie primitive des mœurs que nous révèlent encore certains passages des imitations françaises du XIIe siècle peut aussi bien nous renvoyer à l'époque qui avait précédé la conquête romaine qu'à l'époque d'assauvagissement qui suivit la séparation d'avec Rome; nulle trace en tout cas de christianisme, mais aussi nulle trace de polythéisme, sauf dans quelques-uns de ces vestiges tenaces qui survivent pendant des siècles aux croyances disparues. Peut-être beaucoup plus ancienne dans sa conception première, l'histoire de Tristan et d'Iseut a pris, vers le Xe siècle, époque où les *vikings* régnaient à Dublin et où les relations étaient perpétuelles entre la Cambrie, la Cornouailles, l'Irlande et l'Armorique, la forme que nous permet d'atteindre ou au moins d'entrevoir la comparaison des

plus anciennes versions conservées ; cette forme était d'ailleurs très flottante, et variait sans doute parmi les conteurs celtes comme plus tard parmi les conteurs français.

Quant au berceau particulier de notre épopée, il est difficile à déterminer. Le nom de Tristan, je l'ai dit, paraît être picte d'origine. Il y aurait quelque chose de séduisant et presque de touchant à croire que l'âme de ce peuple disparu, qui ne nous a légué que son nom et celui de quelques-uns de ses chefs avec quatre ou cinq mots de sa langue, survivrait jusque dans notre âme, grâce à une des plus belles créations poétiques de l'humanité. Mais la base de l'hypothèse est trop peu solide : peut-être picte d'origine, le nom de Tristan était usité au moins dès le XIe siècle chez les Kymri, et rien ne nous empêche de croire qu'il l'était déjà quand on le donna au héros de notre légende. La scène principale de cette légende est en Cornouailles, et la connaissance exacte au moins des côtes de Cornouailles montre bien que les créateurs de la légende étaient familiers avec ce pays et qu'elle y était fortement localisée ; mais le récit est défavorable, souvent même hostile, aux « Cornots » et à leur roi. Tristan est né en Cambrie ; mais il quitte dès son enfance son pays natal, où il ne revient guère ; sa vie se passe en Cornouailles et se termine en Petite-Bretagne. Il faut sans doute en dire autant de sa légende :

formée chez les Kymri de Galles, rattachée extérieurement à la Cornouailles, elle a été adoptée et développée par les Bretons armoricains. L'Irlande, contrée ennemie où Tristan ne fait que deux apparitions passagères et dont le champion est vaincu par lui, est naturellement exclue; mais il faut noter qu'une comparaison avec l'épopée irlandaise nous découvre plus d'une parenté entre les types qu'elle affectionne et ceux des héros de notre légende : c'est une preuve de plus en faveur de l'origine purement celtique de l'immortelle légende d'amour.

II

LA POÉSIE FRANÇAISE ET ALLEMANDE

Comment l'épopée de Tristan et d'Iseut sortit-elle du monde celtique, où elle a presque complètement péri, pour pénétrer dans le monde romano-germanique, où elle devait trouver une vie nouvelle? On ne peut le dire en détail avec précision, mais deux choses paraissent certaines, c'est qu'elle a été connue des Français, en partie au moins, à travers un intermédiaire anglais (1), et que, dans sa transmission, la

(1) L'existence de cette épopée chez les Anglais nous est attestée indirectement par le nom même des *lais*, par le nom spécial du lai du *gotelef* (voy. plus loin), et par un témoignage positif, celui du traducteur anglo-normand du poème anglais de *Waldef*, qui déclare qu'avant lui on avait déjà traduit *Tristan* de l'anglais. Elle a laissé

musique a joué un rôle important. Autant et plus peut-être que leur poésie, la musique des Bretons d'Angleterre et de France frappa leurs voisins quand ils firent connaissance avec l'une et l'autre : leurs musiciens se répandirent de très bonne heure hors des limites de leurs pays. Dès avant la conquête normande, les Anglo-Saxons, dans les longs festins où circulaient les cornes pleines d'ale, interrompaient leurs chansons pour écouter les mélodies exécutées par des Bretons sur la *rote* celtique, ou sur la harpe familière aussi aux Germains, et empreintes d'un charme profond et doux qui les faisait pénétrer dans l'âme : les Anglais nommèrent ces mélodies d'un mot de leur propre langue (*lâg*), et ils se firent traduire ou expliquer en résumé les récits qui les accompagnaient (1). C'est d'eux que les poètes français apprirent plus tard ces récits, qu'ils appelèrent *lais*, *lais de Bretagne*, et dont ils enfermèrent dans leurs petits vers naïfs et courts d'haleine, non sans l'altérer et la froisser souvent, la poésie merveilleuse qu'ils

d'ailleurs des traces dans une des versions françaises, où le breuvage d'amour est appelé du nom anglais de *lovendranc*, qui n'a pu naturellement s'y attacher que dans des récits anglais. Rien n'est donc plus assuré que ce rôle intermédiaire de l'anglais pour la transmission au moins partielle de notre histoire, et c'est là une circonstance qui n'est pas indifférente, car il a pu s'y ajouter, dans cette période anglaise de son développement, des éléments inconnus à sa forme première.

(1) [Je dois dire que cette étymologie, que j'ai crue autrefois presque certaine, me semble maintenant sujette à caution.]

contenaient, poésie d'aventure et d'amour. Or les lais relatifs à Tristan jouissaient d'une faveur particulière : non seulememt ils étaient réputés les plus beaux de tous, mais ils passaient pour avoir été composés par Tristan lui-même, car il était le premier des joueurs de harpe et de rote, comme il était le premier des coureurs et des sauteurs, des manieurs d'épée, des tireurs d'arc et des lanceurs de javelot, le plus adroit chasseur, le plus savant dresseur de limiers, le plus habile dépeceur de venaison. La musique est sans cesse mêlée aux amours de Tristan et d'Iseut. Quand, blessé à mort, Tristan aborde sur les côtes d'Irlande dans sa barque aventureuse, les accents de sa harpe emplissent les cœurs d'émotion, et décident la reine d'Irlande à le recueillir. Guéri par Iseut, il lui apprend en récompense « de bons lais de harpe, les lais bretons de son pays », et elle n'oublie pas ses leçons : plus tard, quand elle est seule et triste, un poète anglo-normand nous la montre, dans des vers d'une suavité exquise, accompagnant de sa harpe le triste lai de Guiron, qui mourut pour avoir aimé :

La dame chante doucement,
La vois acorde a l'estrument;
Les mains sont beles, li lais bons,
Douce la vois et bas li tons.

Un jour, à la cour de Cornouailles, survient un har-

peur irlandais; son jeu enchante tellement le roi Marc qu'il promet de lui accorder le don, quel qu'il soit, qu'il demandera : il demande la reine Iseut, et le roi, esclave de son serment, la lui laisse tristement emmener. Sous une tente, près de la mer, elle attend, en se tordant les mains de douleur, que la marée ait remis à flot le vaisseau qui va l'emporter; mais Tristan, qui revenait de la chasse, apprend tout : il se déguise en ménestrel, s'approche de la tente, et joue si merveilleusement de la rote que la douleur d'Iseut s'apaise même avant qu'elle l'ait reconnu; le ravisseur et ses compagnons oublient le temps à l'écouter, et, quand ils s'en aperçoivent, le flux montant a rendu difficile l'accès du navire : chargé d'y porter Iseut sur son cheval, Tristan l'enlève à son tour et crie à l'Irlandais confus : « Tu l'as gagnée par la harpe, et je l'ai délivrée par la rote! » Plus tard, quand il est séparé d'Iseut, chez le duc de Bretagne, il compose et chante sans cesse des chansons dont le refrain est d'ordinaire :

Iseut ma drue, Iseut m'amie,
En vous ma mort, en vous ma vie,

si bien que la fille du duc, la jeune Iseut « aux blanches mains », s'imagine que c'est elle qu'il aime. Naturellement, on faisait remonter jusqu'à Tristan plus d'un lai qu'on chantait encore au XIIe siècle, et dont on expliquait le sujet par quelque épisode de son his-

toire. C'est ainsi que Marie de France recueillit en Angleterre le motif du lai du *gotelef* (chèvrefeuille), fait par Tristan, « qui bien sevoit harper » : il y comparait l'amour qui l'unissait à la reine à l'enlacement indénouable du chèvrefeuille et du coudrier :

> Bele amie, si est de nous :
> Ne vous sans mei, ne je sans vous.

Et d'autres genres encore de musique lui étaient aussi familiers que la harpe, la rote, le cor ou la voix : il savait imiter à s'y méprendre le chant de tous les oiseaux. C'est ainsi que, banni de Cornouailles et revenu en secret dans le jardin d'Iseut, il élève dans la nuit le chant plaintif et passionné du rossignol, un chant « d'une si grande douceur qu'il n'est cœur, même de meurtrier, qui n'en fût attendri », et qu'Iseut reconnaît tout de suite son ami : c'était encore là le sujet d'un lai. C'est aussi dans un lai que se trouvait sans doute l'histoire du chien Petitcru et du tintement enchanté de son grelot. Ainsi, toujours, aux amours d'Iseut et de Tristan se joint l'accompagnement d'une musique souverainement pénétrante; c'est enveloppée dans la musique que leur épopée a passé des Bretons aux Anglais; c'est par les lais, où la mélodie était d'abord le principal, que, conçue dans l'âme mobile et passionnée des Celtes, elle s'est versée goutte à goutte dans l'âme sérieuse des Germains.

Mais il n'est pas probable que la transmission anglaise ait été la seule. La légende de Tristan, d'origine insulaire, avait été, nous l'avons dit, adoptée par les Bretons de France, et les chanteurs armoricains, qui se répandirent aux XIe et XIIe siècles en Angleterre et en France, ont dû souvent jouer là aussi, comme pour le cycle d'Arthur, le rôle d'intermédiaires, que leur facilitait leur double connaissance du « bretans » et du « romans » (1). Malheureusement, nous ne connaissons pas plus ces premiers lais bretons-français sur Tristan que les chants anglais ou les poèmes celtiques. Toute cette magnifique floraison de poésie et d'amour se serait sans doute évanouie sans rien nous laisser de son parfum, si Guillaume de Normandie n'avait pas pour des siècles rattaché l'Angleterre au monde français. Or à ce moment-là, au moment de la conquête de la Sicile, du Portugal, de Jérusalem et de l'Angleterre, le monde français était agité d'une merveilleuse et universelle activité. Le génie français, qui venait de se dégager de la fusion des éléments indigènes, romains, chrétiens et

(1) On voit, dans le *Roman de Renard*, Renard, déguisé en jongleur breton, se vanter de connaître les lais du Chèvrefeuille, de Tristan et de « dame Iseut ». Il est vrai que le baragouin de ce prétendu Breton est un mélange de français et d'anglais. Cela prouve que les Français confondaient les deux idiomes d'où leur venaient les histoires bretonnes ; mais cela ne doit pas empêcher d'attribuer un rôle important dans la transmission de ces histoires aux chanteurs de l'Armorique.

germaniques, était comme un jeune arbre en pleine sève, envoyant ses racines et poussant ses rejetons de tout côté, et accueillant toutes les greffes qu'il emplissait de sa vie et auxquelles il communiquait sa force d'expansion. Bientôt les conteurs et les trouveurs anglo-normands et français répétèrent et propagèrent partout l'histoire de Tristan et d'Iseut, qu'ils avaient apprise des Anglais et des Bretons (1). C'est à cette période d'effervescence que remonte tout ce qui s'est conservé d'authentique et de beau de l'épopée des amants de Cornouailles ; ce qui est venu depuis n'a guère été que plates imitations ou imaginations malencontreuses. La source de cette poésie n'était pas en France : quand le courant n'eut plus avec la source de communication directe, il se tarit ou s'embourba.

Cette première période de la vie française de notre légende dut être caractérisée par des lais ou de courts poèmes épisodiques et surtout par les récits des conteurs de profession qui charmaient les réunions des jours de fête, se répandaient, essaim bourdonnant, de château en château, et, comme les abeilles transportent le pollen sur les fleurs, dispersaient la matière

(1) Dès le milieu du XIIe siècle, les troubadours de Provence citent à l'envi les poèmes français sur Tristan; en même temps ou plus tôt encore ces poèmes sont connus en Italie, et bientôt traduits en allemand et en norvégien.

épique qui devait être au loin féconde. Nous n'avons naturellement rien conservé des récits oraux, et il nous reste bien peu de chose des lais ou des courts poèmes (1) : ils ont été absorbés dans les grands poèmes où l'on a essayé de réunir en une histoire suivie toutes les aventures de Tristan, depuis sa naissance jusqu'à sa mort. Ces grands poèmes eux-mêmes n'ont pas été épargnés par le temps : peu s'en est fallu qu'ils ne fussent aussi complètement perdus pour nous que les essais qui les avaient précédés. Nous n'en connaissons aucun que par fragments, et, si nous pouvons en suivre deux d'un bout à l'autre, c'est grâce à des imitations étrangères.

Ils se rapportent à deux versions distinctes de la légende, ou plutôt l'un d'entre eux, le poème de Thomas, s'oppose à l'ensemble des autres, qu'on peut désigner comme formant la version française, parce qu'elle a été la plus répandue en France, tandis que le poème de l'anglo-normand Thomas représente la version anglaise. La version française est caractérisée par le fait qu'elle présente Marc comme régnant sur la Cornouailles seule et comme contemporain du roi de Bretagne Arthur ; dans Thomas, au contraire, Marc, considéré comme un peu plus récent qu'Arthur,

(1) On peut citer le noyau commun des deux lais sur l'aventure de Tristan déguisé en fou, le lai du Chèvrefeuille, l'épisode du rossignol conservé dans un poème anglo-normand du XIIe siècle.

est roi non seulement de la Cornouailles, mais de l'Angleterre tout entière (1). A la version française (ou commune) appartiennent : un long fragment dans la première partie duquel apparaît comme auteur un certain Béroul (2), le poème perdu qui a été traduit en allemand par Eilhart d'Oberg (vers 1170) (3), et, au moins pour le noyau principal, l'immense et indigeste roman en prose, écrit vers 1220, amplifié et remanié par vingt mains différentes dans le cours du XIIIe siècle (4); à cette même version se rattachait sans doute le poème, malheureusement perdu, de Chrétien de Troies; c'est à elle que se rapportent la plupart des allusions contenues dans divers ouvrages

(1) En restreignant le royaume de Marc à la Cornouailles, la version française est fidèle à l'ancienne légende ; en mêlant Arthur à l'histoire, elle s'en écarte certainement, et cette contamination de deux cycles étrangers l'un à l'autre est le fait des auteurs français, pour lesquels la « matière de Bretagne » était inséparable d'Arthur. — Pour une autre différence entre les deux versions, voy. ci-dessus, p. 115, note.

(2) La seconde partie semble ne pas être de la même main, et paraît sensiblement plus récente.

(3) Eilhart marche à peu près d'accord avec Béroul dans la partie du fragment français qui est sans doute de celui-ci ; il ne connaît pas la seconde partie, consacrée à l'histoire de l'épreuve judiciaire. Eilhart est extrêmement précieux pour toute la fin du récit, où sa source française nous manque.

(4) Ce roman a substitué au beau dénouement traditionnel un autre dénouement, dans lequel les amants meurent embrassés, et qui ne manque pas de grandeur. Un manuscrit du roman en prose a conservé, par une heureuse chance, une forme du dénouement traditionnel empruntée à un ancien poème très voisin de la source d'Eilhart.

et aussi des représentations figurées qui nous sont parvenues en si grand nombre d'épisodes de notre légende (1).

Le poème de Thomas, qui représente la version anglaise, mais surtout, en plusieurs points, une version personnelle à l'auteur, a eu une fortune singulière. Depuis une cinquantaine d'années on en a découvert des fragments, variant de cinquante vers à près de deux mille, en Angleterre, à Strasbourg, à Turin (2) : c'est au moins cinq manuscrits dont il est arrivé jusqu'à nous des débris plus ou moins importants, mais aucun ne nous est parvenu entier. Heureusement, le poème de Thomas a été mis en prose norvégienne, en 1226, pour le roi Hakon, par le bon moine Robert, qui, malgré ce que le sujet avait de peu édifiant, a fidèlement suivi son original, tout en

(1) De ces représentations, qui ont dû être innombrables, nous n'avons guère conservé que celles qui avaient la forme de sculptures sur pierre et surtout sur ivoire (coffrets ou miroirs). Un des sujets les plus fréquemment traités est l'épisode de la fontaine : Marc, averti par le nain délateur, s'est caché dans l'arbre qui domine la fontaine où les amants se sont donné rendez-vous la nuit; mais le reflet de sa tête dans la fontaine éclairée par la lune le trahit, et les amants n'échangent que des paroles qui le persuadent de leur innocence. Rien de plus amusant que la façon naïve dont les artistes ont représenté cette scène et surtout la tête couronnée du roi à la fois cachée dans les branches et reflétée dans l'eau.

(2) Tous sont d'écriture anglo-normande; tous, malheureusement appartiennent à la deuxième partie du poème, et plusieurs, ce qui est plus fâcheux encore (quoique avantageux pour la critique du texte), font double emploi.

l'abrégeant beaucoup. Déjà auparavant, Gotfrid de Strasbourg l'avait imité, avec un grand talent de forme, mais sans rien ajouter ni modifier d'important, dans un poème qui, malgré ses dix-neuf mille cinq cent cinquante-deux vers, ne répond à peu près qu'aux deux tiers de celui de Thomas (1). Enfin, au XIVe siècle, un rimeur anglais a arrangé à sa façon, façon baroque, le poème anglo-normand du XIIe siècle. Le poème de Gotfrid, traduit en allemand moderne, avec un résumé de ses suites, a été la seule source où Richard Wagner a puisé les éléments de son drame, qu'il a d'ailleurs fort librement traités.

On voit de quelle active et longue collaboration de races et de civilisations diverses le *Tristan et Isolde* est le fruit. Issu sans doute d'un vieux mythe ancestral, conçu peut-être chez les Pictes, en tous cas chez les Celtes, et chez les Celtes même déjà largement pénétré d'influences antiques et orientales, renouvelé chez les Bretons d'Armorique, adopté par les Anglo-Saxons avec la musique qui l'accompagnait, avidement accueilli par les Normands francisés qui conquirent l'Angleterre et bientôt par les Français de France, le drame de l'amour fatal et mortel passe

(1) L'œuvre inachevée de Gotfrid a été terminée au XIIIe siècle par deux continuateurs indépendants, qui ont puisé en partie dans Eilhart, mais en partie dans des rédactions françaises dont nous n'avons connaissance que par eux.

une seconde fois, grâce au vêtement élégant et « moderne » que lui ont donné nos poètes, dans le monde germanique, et y obtient un long succès ; il s'oublie cependant, comme toute la poésie du moyen âge, jusqu'à ce que le romantisme et l'érudition le réveillent de sa poussière, et que, compris enfin dans toute la grandeur pathétique de son inspiration, il ressuscite dans une âme musicale et poétique, et enivre, dans nos théâtres, les oreilles et les cœurs de « boire amoureux », comme il faisait jadis dans les barques courant de Cambrie en Armorique, plus tard dans les manoirs forestiers des Saxons, dans les châteaux hâtivement bâtis des compagnons du Bâtard, dans les cours élégantes de France et de Champagne ou dans celles qui les imitaient en Allemagne et en Bohême, dans les brillantes assemblées lombardes ou sur les places de Florence et de Pise, dans les vastes salles habituées à entendre les chants des scaldes norvégiens, et jusque dans les maisons de bois des pêcheurs islandais.

Les premiers conteurs de langue française ne paraissent pas avoir marqué les récits qu'ils recueillaient d'une empreinte particulière. Devant ces récits, qui les émerveillent par leur charme inconnu et les déconcertent par leur incohérence ou leur étrangeté, ils se comportent d'une façon à peu près passive, répétant ce qu'ils ont entendu et plus ou moins bien compris, et ne réagis-

sant guère contre la « matière » qu'ils suivent docilement. On trouve encore, dans les plus anciens poèmes qui nous sont parvenus, de nombreuses traces de cette docilité première, grâce à laquelle nous avons conservé les traits primitifs, barbares, souvent bizarres et presque inintelligibles, des anciens lais, et nous bénissons l'absence de personnalité de ces vieux conteurs, qui nous a transmis ces épisodes d'une si haute importance et souvent d'une si singulière beauté. Mais bientôt commence dans l'évolution, maintenant purement française, du cycle de Tristan et d'Iseut un double travail de critique et d'innovation, qui tend à en rapprocher de plus en plus les récits des habitudes, des goûts et des mœurs du monde chevaleresque où ils ont pénétré, monde si différent de leur milieu originaire. Les poètes qui, à l'aide des matériaux épars de l'âge précédent, compilent de longues biographies de Tristan n'hésitent pas à rejeter un certain nombre de ces matériaux comme contraires à leur façon d'entendre soit la courtoisie, soit la vraisemblance. Béroul proteste avec indignation contre l'assertion des « conteurs » d'après laquelle Tristan aurait tué les lépreux auxquels Marc avait livré Iseut : un chevalier se salir à de pareils truands ! fi donc ! Sachez que Tristan n'en toucha pas un seul, et que l'écuyer Gorvenal se borna à les mettre en fuite en en frappant quelques-uns de

leurs béquilles (1). Béroul et la source d'Eilhart racontent naïvement l'histoire du cheveu apporté par l'hirondelle dans la salle du roi Marc, et le voyage aventureux de Tristan à la recherche de la belle aux cheveux d'or ; mais Thomas (traduit par Gotfrid) ne peut admettre un pareil conte : « On lit qu'une hirondelle avait volé de Cornouailles en Irlande et avait trouvé là un cheveu de femme qu'elle rapporta pour son nid. Où a-t-on jamais vu une hirondelle se donner tant de peine, et aller chercher au delà des mers des matériaux qu'elle trouve en abondance autour d'elle ? Et qui croira que Tristan se soit alors embarqué au hasard, sans savoir combien de temps il resterait en mer, ni même qui il devait chercher ? Celui qui a écrit de pareilles rêveries avait sans doute quelque injure à venger sur les livres (2). » Mais ces accès de critique sont, par bonheur, fort inter-

(1) Il est curieux de voir que ce scrupule délicat n'était pas venu à l'auteur du poème suivi par Eilhart : il fait très bien assommer par Tristan les « meseaus » qui emmenaient la reine.

(2) Nous avons parlé plus haut du ruisseau qui, dans les anciens récits, traversait la chambre d'Iseut : les poètes plus récents le font passer non dans la chambre de la reine, mais devant son appartement. Tristan y jetait des morceaux de bois où Iseut reconnaissait tout de suite sa main, car il était aussi habile à tailler le bois qu'à tous les autres arts : nos poètes veulent qu'il y eût gravé un T et un I, ou au moins une croix. De même Marie de France raconte qu'il avait écrit son nom sur la baguette de coudrier qu'il jeta un jour devant les pieds d'Iseut, tandis qu'à l'origine la baguette enlacée par le chèvrefeuille était à elle seule un symbole et un appel.

mittents : aucun de ces poètes si exigeants sur la courtoisie ne trouve à redire à ce qu'Iseut fasse tuer Brangien pour la récompenser de son sacrifice ; ces rationalistes croient fermement à l'effet du « boire amoureux », et le même Thomas, qui n'admet pas que les hirondelles transportent des cheveux de femme d'un rivage à l'autre, raconte sans scrupule l'histoire féerique du chien Petitcru.

Les poètes français ne se bornent pas à écarter çà et là ce qui choque leur éducation ou leur bon sens : ils ajoutent à leurs sources des traits qu'ils jugent de nature à rendre leurs récits plus intéressants ou leurs héros plus sympathiques. Dans le poème de Béroul et dans le poème, très voisin, qu'a suivi Eilhart, Tristan n'est pas seulement un archer incomparable et un terrible joueur d'épée : il manie la lance, et renverse dans un tournoi les meilleurs chevaliers de la Table Ronde. Ce qui est plus grave, son amour n'est plus seulement l'amour sauvage et passionné des légendes celtiques, qui remue si étrangement l'âme parce qu'il jaillit de ses profondeurs les plus intimes et les plus mystérieuses : c'est déjà l'amour « courtois », l'amour conventionnel et réglementé qui trouvera son expression complète dans la liaison de Lancelot et de Guenièvre. Iseut croit que Tristan, sommé de s'arrêter au nom de celle qu'il aime, n'a pas immédiatement obéi, et elle le chasse de sa présence

pour ce manquement aux règles d'amour, comme Guenièvre tourne le dos à Lancelot, qui vient de la sauver, parce qu'il a hésité un instant à accepter pour elle l'apparence du déshonneur. Cette évolution du type barbare et primitif du héros breton vers le type du parfait chevalier français se poursuit dans le poème de Thomas et trouve son accomplissement dans le roman en prose, où Tristan est devenu absolument l'émule et le pareil des Lancelot et des Palamède. Ne nous plaignons pas trop de ce manque de sympathie, chez nos poètes, pour les traits de la vieille histoire qui précisément nous attirent le plus : ils en ont encore laissé subsister assez pour que notre imagination, guidée par la critique, puisse la restituer dans sa physionomie originaire, et c'est au travail d'accommodation qu'elle a subi entre leurs mains que cette histoire, trop en dehors des mœurs et des sentiments du moyen âge chevaleresque pour être adoptée par lui telle quelle, doit en somme de nous avoir été conservée.

D'ailleurs, — et c'est là la gloire que peut revendiquer notre langue, sinon peut-être notre race, — parmi ces diascévastes qui ont arrangé les récits antiques au goût des Français du XIIe siècle, il s'est trouvé un vrai poète, j'oserais dire un grand poète si chez lui l'expression répondait toujours à l'inspiration, et s'il ne gâtait souvent par des enfantillages, par des subtilités et surtout par des redites les délicatesses de son

sentiment et les finesses de sa psychologie : c'est Thomas, Thomas de Bretagne, comme l'appelle Gotfrid, dont nous ne savons rien, si ce n'est qu'il était Anglo-Normand, et par conséquent sans doute d'origine anglaise. Cette origine devient très vraisemblable si on le compare à un Français du même siècle, par exemple à son illustre contemporain le Champenois Chrétien de Troies : ce sont bien deux génies différents qui nous parlent dans ces deux poètes. Le Français s'attache surtout à rendre son récit intéressant, amusant même, pour la société à laquelle il est destiné ; il est « social », voire mondain ; il sourit des aventures qu'il raconte et laisse finement entendre qu'il n'en est pas la dupe ; il s'attache à donner à son style une constante élégance, un poli uniforme sur lequel étincellent çà et là des mots spirituellement aiguisés : avant tout il veut plaire, et pense à son public plus qu'à son sujet. L'Anglais sent avec les héros de son récit ; son cœur est intéressé aux peines et aux joies du leur ; il cherche jusqu'au fond de leur âme pour en découvrir les replis cachés ; son style, embarrassé et souvent obscur quand il s'applique au récit d'aventures qui au fond ne l'intéressent pas, devient vivant et nuancé quand il essaie de rendre les sentiments intimes, qui seuls le touchent ; il écrit pour lui-même et pour ceux qui ont les mêmes besoins d'émotion que lui, bien plus que pour un public sensible surtout au

talent du conteur et indifférent au sujet du conte. Il est malheureux que nous ne puissions pas comparer le *Tristan* de Chrétien et celui de Thomas ; nous pouvons du moins nous représenter la différence que nous offriraient les deux œuvres : le poète champenois nous présenterait, gracieusement posée sur un brillant « tailloir » et ciselée d'une main habile et légère, la coupe où les deux amants burent le breuvage d'amour; le poète anglo-normand l'a vidée, et nous sentons encore trembler dans ses vers l'ivresse que son cœur y a puisée.

Qu'on me permette de donner ici la traduction de quelques passages empruntés à la fin du poème de Thomas ; j'espère qu'elle conservera quelque chose du charme pénétrant des vers du vieux conteur anglo-normand.

Tristan a été blessé d'un glaive empoisonné :

Tristan fait appareiller ses plaies et chercher des médecins; on lui en amène en nombre, mais aucun ne sait guérir ce venin, car ils ne le découvrent même pas. Ils ne savent faire aucun emplâtre qui l'attire au dehors; ils ont beau battre et broyer leurs racines, cueillir leurs herbes, mêler leurs potions, ils n'aident en rien le patient. Tristan ne fait qu'empirer. Le venin se répand par tout son corps et le fait enfler dehors et dedans; il devient noir et livide ; ses os commencent à se découvrir. Il sent qu'il va perdre la vie s'il n'est secouru au plus tôt, qu'aucun d'eux ne peut le panser et qu'il lui faudra mourir. Cependant, si la reine Iseut était là, elle le guérirait; mais il

ne peut aller à elle : un voyage en mer le tuerait, et en Cornouailles il a des ennemis cruels. Iseut non plus ne peut venir à lui : il ne voit pas qu'il puisse guérir. Il souffre cruellement de son état de langueur et de sa plaie; le venin l'angoisse durement. En secret il mande Kaherdin (le frère de sa femme Iseut aux blanches mains); il veut s'ouvrir à lui, car entre eux règne la plus loyale amitié. Il ordonne que tout le monde sorte de la chambre; dans la maison même il ne doit rester qu'eux deux. Iseut, sa femme, se demande en son cœur ce qu'il a dans l'idée : voudrait-il quitter le siècle et devenir moine ? Elle en est grandement troublée. Elle va s'appuyer, en dehors de la chambre, contre la paroi qui touche au lit, car elle veut écouter l'entretien; elle fait faire sentinelle, pour ne pas être surprise, par un serviteur dévoué.

Pendant qu'elle se tient ainsi, Tristan, rassemblant ses forces, se redresse et s'appuie à la muraille. Kaherdin est assis près de son lit; tous deux pleurent tendrement : ils regrettent leur bonne compagnie, séparée après si peu de temps, et leur grande amitié et leurs amours; ils ont le cœur plein de douleur et de pitié, d'angoisse et de peine; l'un se lamente pour l'autre, ils pleurent, ils mènent grand deuil en pensant à la fin de leur amitié si noble et si loyale. Tristan dit enfin à Kaherdin : « Écoutez, ami. Je suis ici un étranger, je n'ai ni ami, ni parent, excepté vous seul; tout le bien que j'ai eu dans cette contrée m'est venu de vous. Si j'étais dans mon pays, je crois que je pourrais guérir; mais ici, beau doux compagnon, je perds la vie faute d'aide; il me faut mourir, car personne n'est en état de me guérir, fors la reine Iseut : elle en a le pouvoir, pourvu qu'elle en ait le vouloir. Mais, beau compagnon, je ne sais comment faire, comment arriver à ce qu'elle le sache... Si j'avais qui voulût aller lui porter mon message, je serais sauvé; j'ai la confiance que rien ne l'empêcherait de me secourir, tant est fort l'amour qu'elle me porte. Je ne vois qu'une ressource, et c'est à vous, compagnon,

que je m'adresse. Par amitié, par générosité, faites ce message pour moi... et je vous jure, si vous entreprenez ce voyage, que jé deviendrai votre homme lige et vous aimerai par-dessus tous les hommes. » Kaherdin voit Tristan pleurer et gémir; il en a le cœur serré et répond doucement : « Beau compagnon, ne pleurez pas : je ferai ce que vous voudrez. Oui, ami, pour vous guérir et vous soulager, je m'exposerai à la mort... Dites ce que vous voulez lui mander, et je ferai aussitôt mes apprêts. » Tristan répond : « Merci! Or écoutez-moi. Prenez cet anneau : c'est une enseigne entre nous. Quand vous arriverez là-bas, allez à la cour comme un marchand et présentez-lui des étoffes de soie. Faites qu'elle voie cet anneau : elle cherchera aussitôt un moyen de vous parler en secret. Saluez-la de ma part : mon cœur lui envoie tant de saluts qu'il n'en reste plus pour moi. Mon salut à moi est entre ses mains; si elle ne me le rapporte pas, je mourrai douloureusement. Faites-lui bien connaître ma langueur et le mal dont je souffre. Dites-lui qu'elle vienne me soulager; dites-lui qu'elle se souvienne des plaisirs que nous avons eus ensemble, et des grandes peines et des tristesses, et des joies et des douceurs de notre amour loyal et tendre. Rappelez-lui la plaie qu'elle me guérit jadis, et le breuvage que nous bûmes ensemble sur mer : c'est notre mort que nous y avons bue... Saluez aussi Brangien, parlez-lui de mon mal, dites-lui que je meurs si l'on ne m'aide bientôt... Hâtez-vous, cher compagnon, et revenez vite; car, si vous tardez, vous ne me trouverez plus. Prenez un terme de quarante jours et ramenez Iseut avec vous. Célez bien tout ce que je vous dis, surtout à votre sœur : qu'elle ne se doute pas de notre amour; vous direz que vous allez chercher un médecin pour guérir ma plaie. Vous emmènerez ma belle nef, et vous prendrez avec vous deux voiles, l'une blanche et l'autre noire. Si vous ramenez Iseut, mettez au retour la voile blanche, et si vous ne la ramenez pas, cinglez avec la voile noire. Je n'ai plus

rien à vous dire : Dieu vous conduise et vous ramène sain et sauf ! » Il soupire, il pleure, il gémit ; Kaherdin pleure aussi, le baise et prend congé. Kaherdin fait ses apprêts : au premier bon vent il s'embarque. Ils lèvent les ancres, ils dressent le mât, ils cinglent par une douce brise, ils tranchent les vagues hautes et profondes. Kaherdin emporte avec lui de précieuses marchandises, des draps de soie teints de belles couleurs, de la riche vaisselle de Tours, du vin de Poitou, des gerfauts d'Espagne : c'est par ce moyen qu'il pense arriver auprès d'Iseut. Il fend la mer et vogue à pleine voile vers l'Angleterre ; il court huit jours et huit nuits avant d'y arriver.

Le courroux d'une femme est redoutable ; chacun fait bien de s'en garder. Là où elle aura le plus aimé, c'est là qu'elle se vengera le plus cruellement. Comme leur amour vient rapidement, rapidement aussi vient leur haine, et leur inimitié, quand elle est venue, dure plus que leur amitié. Elles savent parfois modérer l'amour, elles ne savent pas tempérer la haine... Iseut aux blanches mains se tient debout contre la muraille : elle a entendu toutes les paroles de Tristan ; elle connaît son amour et s'en indigne dans son cœur : elle sait maintenant pourquoi il est si froid avec elle, lui qu'elle a tant aimé. Elle retient bien ce qu'elle a entendu ; elle n'en fait nul semblant, mais dès qu'elle le pourra, elle se vengera cruellement sur ce qu'elle aime le plus au monde. Dès qu'on rouvre les portes, elle rentre dans la chambre ; elle continue à servir Tristan et à lui faire belle chère, elle lui parle doucement, l'embrasse souvent et baise ses lèvres pâlies ; mais elle pense toujours à sa vengeance. Elle demande souvent quand Kaherdin reviendra avec le médecin qu'il doit ramener : ce n'est pas par un intérêt sincère qu'elle s'en informe ; elle attend l'occasion de se venger.

Kaherdin arrive à Londres, et Iseut la blonde, dès

qu'elle l'a entendu, s'embarque sur son navire. Après quelques jours d'une traversée heureuse, en vue des côtes de Bretagne, une tempête les surprend, et Iseut croit que le vaisseau va périr.

Iseut s'écrie : « Hélas! malheureuse! Dieu ne veut pas que je vive assez pour voir Tristan mon ami : il veut que je sois noyée ici. Tristan, si je vous avais parlé une fois encore, je m'en soucierais peu. Bel ami, quand vous le saurez, vous ne vous en consolerez pas. La douleur de ma mort, jointe à la langueur dont vous souffrez, vous empêchera de guérir. Si je ne vous ai pas sauvé, c'est Dieu qui ne l'a pas voulu, et c'est le seul regret que j'aie... Ma mort ne m'est rien : puisque Dieu la veut, je l'accepte : mais, ami, quand vous la saurez, vous mourrez, je le sais bien. Notre amour est ainsi fait que vous ne pouvez mourir sans moi et que je ne puis périr sans vous. Je vois votre mort devant moi en même temps que la mienne. Ami, je me vois frustrée de mon seul désir: je pensais mourir dans vos bras, être ensevelie dans votre cercueil; mais nous y avons failli. Je vais mourir seule et, sans vous, disparaître dans la mer... Mais je m'en console doucement en songeant que peut-être vous ne saurez pas ma mort : qui vous l'apprendrait? Vous pourrez vivre longtemps encore, attendant toujours ma venue. S'il plaît à Dieu, vous guérirez même, et c'est ce que je désire le plus. Peut-être devrais-je plutôt le craindre: après moi vous aimerez une autre femme, vous aimerez Iseut aux blanches mains. Je ne sais ce qui sera de vous; pour moi, ami, si je vous savais mort, je ne vivrais guère après. Puisse Dieu faire ou que j'arrive à temps pour vous guérir, ou que nous mourions tous deux dans une même angoisse!... »

Cependant à la tempête succède un calme qui re-

tient longtemps le navire en mer ; le vent commence enfin à fraîchir, et la nef est bientôt en vue des côtes de Bretagne.

Tristan est plein de douleur ; il se plaint, il soupire, il pleure, il s'agite pour Iseut qui ne vient pas. Au milieu de ses tourments, sa femme se présente devant lui ; elle va exécuter sa ruse : « Ami, dit-elle, Kaherdin arrive ; j'ai vu sa nef en mer qui avance à grand'peine. Je l'ai bien reconnue : puisse-t-elle apporter ce qui doit vous guérir ! » Tristan tressaille : « Belle amie, vous avez bien reconnu la nef ? Or dites-moi : comment est la voile. » Elle dit : « Je l'ai bien vue : la voile est toute noire ; ils l'ont ouverte et dressée, car ils ont peu de vent. » Tristan sent une douleur perçante ; il se tourne vers la muraille et dit : « Adieu, Iseut ! Vous ne voulez pas venir à moi ; il faut donc que je meure par désir de vous. Je ne puis retenir ma vie plus longtemps ; je meurs pour vous, Iseut, belle amie. Vous n'avez pas eu pitié de ma souffrance, mais de ma mort vous aurez douleur, et ce m'est, amie, grande consolation de penser que vous aurez pitié de ma mort. » Il dit trois fois : « Iseut, amie ! » A la quatrième il rendit l'âme. — Alors par la maison pleurent les chevaliers, les compagnons de Tristan. On l'ôte de son lit, on l'étend sur un riche tapis, on le couvre d'une riche étoffe de soie ornée de rouelles d'or.

Le vent se lève sur la mer et frappe la voile en plein milieu ; la nef aborde bientôt. Iseut débarque. Elle entend dans la rue les grandes plaintes, elle entend sonner les cloches dans les églises ; elle demande quel événement s'est produit, pourquoi ces sonneries, pourquoi ces pleurs. Un vieillard lui dit : « Belle dame, nous avons la plus grande douleur qui se soit jamais vue. Tristan le preux, le franc, est mort. Il était large aux besogneux, secourable aux souffrants : c'est le plus grand

désastre qui soit jamais arrivé à cette contrée. » Iseut l'entend, elle ne peut dire une parole. Elle suit la rue, désaffublée (1) ; elle monte droit au palais. Les Bretons la regardent et s'émerveillent : jamais ils n'avaient vu une femme d'une telle beauté ; ils se demandent qui elle est, d'où elle vient. Elle arrive où est le corps, elle se tourne vers l'Orient et fait une triste prière : « Ami Tristan, je vous vois mort, je ne puis vivre après vous. Vous êtes mort par amour pour moi, et je meurs par tendresse pour vous... Ami, ami, si j'étais arrivée à temps, je vous aurais rendu la vie : je vous aurais parlé doucement de l'amour qui a été entre nous, j'aurais plaint notre aventure, je vous aurais rappelé nos grandes joies et nos grandes douleurs, je vous aurais baisé et embrassé. Puisque je n'ai pu vous guérir, je vais mourir avec vous... » Elle le prend dans ses bras, elle s'étend auprès de lui, elle lui baise la bouche et la face, elle le serre étroitement : corps contre corps, bouche contre bouche, elle rend ainsi son âme, elle meurt auprès de lui pour la douleur de son ami.

Thomas termine ici son écrit ; il y salue tous les amants, ceux qui sont pensifs et ceux qui sont heureux, les mécontents et les désireux, ceux qui sont joyeux et ceux qui sont troublés, tous ceux qui entendront ces vers... Puissent-ils y trouver consolation contre l'inconstance, contre l'injustice, contre le dépit, contre la peine, contre tous les maux d'amour !

Le poème de Thomas a été fidèlement traduit par Gotfrid de Strasbourg ; nous ne pouvons malheureusement comparer la copie à l'original que dans deux très courts passages, le poète alsacien n'ayant pas mené son œuvre jusqu'à la partie à laquelle se rap-

(1) Sans manteau et sans *guimple* (voile de fine toile dont les femmes s'entouraient la tête).

portent presque tous les fragments conservés du poète anglo-normand. Gotfrid avait une âme moins sensible et moins vibrante que celle de Thomas ; il a enchéri sur l'élégance et la courtoisie de celui-ci : il ne paraît pas avoir pénétré aussi profondément que lui dans le cœur de ses personnages; je ne crois pas qu'il eût donné à ces douloureux et poétiques épisodes de la fin du poème la grâce et l'émotion dont Thomas a su les pénétrer. Mais nous devons lui être très reconnaissants, car c'est grâce à lui que nous pouvons nous faire une idée de la première partie de l'œuvre du poète anglo-normand, non seulement dans son contenu général (l'abrégé norvégien nous la fait, à ce point de vue, suffisamment connaître), mais encore dans le détail de son exécution. Nous lui devons aussi d'avoir suscité la rénovation de Wagner ; car sans Gotfrid et ses renouveleurs modernes, il n'est pas probable que l'attention du grand dramaturge se fût portée sur ce sujet. Les romantiques allemands ont étudié le moyen âge avec beaucoup plus de sérieux et de passion que les romantiques français : pendant que nos vieux poèmes gisaient dans la poussière des bibliothèques ou n'occupaient, comme ils font encore pour la plupart, que la curiosité de quelques érudits, les Allemands publiaient les leurs, les traduisaient en vers, les imitaient de mille façons, et en répandaient dans le grand public la connaissance et l'admiration. Ils attribuaient à beaucoup d'entre

eux, au début, une originalité qu'ils n'ont pas, et regardaient parfois comme des monuments du génie national de simples traductions du français : cette erreur, aujourd'hui dissipée, et excusable par le peu de soin que nous mettions à faire valoir nos titres de propriété, a été profitable, en ce sens que les artistes modernes ont fait revivre plus d'une vieille légende venue de France parce qu'ils la croyaient entièrement ou presque entièrement germanique.

Wagner a connu l'histoire de Tristan dans les traductions de Gotfrid et de ses continuateurs faites par Kurtz et Simrock ; il s'est enthousiasmé pour la donnée qui en est l'âme, et il l'a réduit elle-même à cette donnée, ramenée à ses éléments les plus simples; il a élagué toute la frondaison touffue, toute la riche floraison qui s'épanouissait autour de la tige. A part cette simplification un peu excessive, qui donne à son drame, par endroits, quelque chose de contracté et d'elliptique, il a pratiqué plusieurs changements, que je n'ai pas ici à juger au point de vue du théâtre et de la musique, mais qui ne sont pas tous heureux au point de vue purement poétique.

Le premier acte, qui se passe sur le vaisseau où Tristan ramène Iseut d'Irlande en Cornouailles, est d'une puissance extrême et d'une vraie originalité : Iseut et Tristan s'aiment sans se le dire, sans le savoir ; Iseut croit n'avoir que de la haine pour l'ennemi de

son pays, qui a tué son fiancé Morhout (son oncle dans les poèmes), et qui l'emporte elle-même, otage de paix et proie du vainqueur, à l'époux inconnu dont il est le serviteur fidèle. Elle veut partager avec lui un breuvage de mort, et c'est Brangien qui, ne pouvant se résoudre à exécuter l'ordre terrible, leur verse le breuvage d'amour, non moins sûrement, mais plus lentement mortel. Le vieux symbole de la légende, qui paraît forcément un peu puéril à des lecteurs et surtout à des spectateurs d'aujourd'hui, se rajeunit ainsi et s'imprègne d'une poésie nouvelle; toutefois il est visible que, du même coup, il perd de son antique signification : si Tristan et Iseut s'aiment avant d'avoir vidé la coupe, elle n'est plus un emblème suffisant de la fatalité et de l'irresponsabilité de leur amour.

Le second acte consiste uniquement en trois scènes : l'entrevue des amants, où leur passion s'exprime d'une façon bien éloignée de la simplicité naïve des anciens récits, la survenue du roi Marc et ses reproches empreints d'une dignité touchante, la blessure de Tristan par son ennemi Melot, en qui Wagner réunit tous ceux qui, dans les vieux récits, conspirent contre le bonheur des amants. Ainsi, de ce qui forme une partie considérable de l'ancienne histoire, les ruses de l'épouse coupable et de son amant pour arriver à se voir en secret, les fréquentes surprises dont ils sont les victimes, leur séparation, leurs épreuves de tous

genres, Wagner n'a gardé que ce résumé pour ainsi dire schématique. Assurément, une bonne partie de ces épisodes risquait de faire perdre au poème le ton pathétique où l'auteur, avec toute raison, voulait le maintenir, et plus d'un tombait presque dans le domaine du fableau; mais on peut regretter que la situation de deux êtres voués, par leur faute même, à la dissimulation et à la souffrance, soit à peu près complètement laissée dans l'ombre, et aussi que certaines parties profondément poétiques de l'histoire n'aient pas été renouvelées par le grand magicien de la musique moderne. Quel parti n'aurait-il pas pu tirer de la vie des deux amants dans la forêt, quand, libres enfin des conventions et des lois qui étouffent leur amour, ils le laissent s'épanouir en pleine nature au milieu du concert des oiseaux et des fontaines, sous le toit des grands arbres et sur le tapis des mousses épaisses!

Le troisième acte, malgré l'étonnante beauté du motif de la chanson du pâtre, évoquant dans l'âme de Tristan tous les souvenirs de sa vie et tous les pressentiments de sa mort, reste au-dessous de la conception légendaire. Tristan, dans celle-ci, meurt « de désir » quand il croit qu'il ne reverra pas Iseut : chez Wagner il meurt d'émotion en la revoyant; l'Iseut du moyen âge dit à son amant quelques paroles de suprême adieu et meurt : l'Iseut moderne se relève pour adresser à Tristan mort un dithyrambe assuré-

ment très poétique, mais où la sombre philosophie qui est au fond de toute l'œuvre s'exprime un peu trop clairement. Le *nirvâna* dans lequel Iseut a soif d'anéantir sa « volonté de vivre » l'éloigne vraiment trop de Tristan pour la rapprocher de Schopenhauer : « Dans le retentissement — des ondes éthérées, — dans la respiration — du souffle du monde, — me noyer, — me perdre, — inconsciente, — suprême volupté ! » Telles sont les dernières paroles d'Iseut ; elles sont belles à leur façon, mais en quoi sont-elles d'une amante? J'aime mieux celles que lui prête Thomas, et j'aime encore mieux peut-être les quelques vers courts et secs d'Eilhart : « Quand la reine arriva sur la plage et entendit les cris de douleur, elle en eut le cœur serré : Malheur à moi aujourd'hui et toujours! dit-elle, Tristan est mort! Elle ne pâlit, ni ne rougit, elle ne pleura pas... Elle releva le drap qui le couvrait et recula un peu le corps; elle s'étendit sur la couche à côté du preux et mourut aussitôt. »

L'œuvre de Wagner est animée depuis le commencement jusqu'à la fin d'un souffle haletant et comme fiévreux, qui en secoue la forme comme il en tourmente la pensée; ses plus grands admirateurs reconnaissent qu'il y a dans l'effet qu'elle produit quelque chose de « pathologique ». Son poème est comme un torrent qui se précipite des montagnes pour s'engloutir presque aussitôt dans la mer, se heurtant avec violence

contre les rochers et remplissant l'air de son écume et de son fracas. L'ancien roman était comme un fleuve par moments tumultueux, et courant aussi vers l'abîme fatal, mais s'épandant çà et là dans de riantes vallées, se glissant sous l'ombre sacrée des hautes forêts, s'élargissant par endroits en nappes ensoleillées. L'un et l'autre ont jailli de la même source, à laquelle ils doivent la force de leur courant, l'abondance intarissable et la saveur puissante de leurs eaux : l'amour, dont aucune œuvre humaine, en aucun temps, et en aucun pays, n'est aussi profondément pénétrée que la légende de Tristan et Iseut.

III

L'AMOUR DANS TRISTAN ET ISEUT

L'amour qui fait l'inspiration de notre légende est un amour illégitime, dont le caractère coupable est encore aggravé par les circonstances où il se produit : Iseut est reine, et par là même, devant l'exemple aux autres femmes, est astreinte à un plus grand respect de la loi fondamentale des sociétés qui ont le mariage pour base; Tristan est le neveu du roi Marc, qui l'a toujours traité comme un fils ; il a été chargé par le roi de lui ramener sa fiancée et a contracté ainsi une obligation d'honneur particulièrement stricte. Cependant, avant même de remettre à son oncle l'épouse qui

lui a été confiée, il a manqué et l'a fait manquer au devoir; plus tard, tous deux continuent à tromper le roi, abusant de son affection même et de sa crédulité, et, malgré leurs protestations et quelques faibles essais de résipiscence, retombent dans les bras l'un de l'autre dès que se présente une occasion que sans cesse ils s'attachent à faire naître. Il semble qu'il n'y ait rien de plus odieux qu'une telle conduite, et qu'une poésie qui est non une poésie purement lyrique, expression des aspirations individuelles, mais une poésie épique, organe des sentiments généraux, devrait la flétrir au lieu de la célébrer. C'est cependant tout le contraire qui arrive : il est certain que déjà les chants et les récits celtiques étaient profondément sympathiques aux amants coupables; quant aux poèmes français, ils prennent constamment et sans réserve parti pour eux : non seulement Tristan et Iseut semblent dans leur droit, mais ceux qui contrarient leurs amours, qui essaient d'éclairer le roi, qui dénoncent cette trahison commise envers lui par les deux êtres qu'il aime le mieux et auxquels il accorde le plus de confiance, sont regardés comme des félons et des traîtres, et les poètes applaudissent sans l'ombre d'un scrupule aux cruelles vengeances que Tristan tire d'eux.

Il ne faut pas s'étonner outre mesure, chez les metteurs en œuvre, de cette sorte de paralysie ou de

perversion du sens moral. C'est le propre de tous les conteurs des époques encore peu conscientes d'être les esclaves de leur « matière », de se placer, dans un récit, au point de vue exclusif du personnage qui en est le héros. La même Marie de France qui vante « l'amour fine » de Tristan et de la reine nous montrera dans d'autres lais, où l'intérêt s'attache au mari, l'adultère sous les plus noires couleurs. Il en était ainsi dans l'antiquité : les ruses d'Odysseus semblent admirables à Homère, parce qu'il est le héros de son poème; employées par un adversaire, elles seraient flétries avec indignation. L'histoire du trésor de Rhampsinite, que les Égyptiens racontaient déjà à Hérodote, est l'épopée du vol et de la rébellion, et le héros, toujours applaudi par les conteurs qui chez tous les peuples depuis des siècles redisent ses exploits, finit par épouser la fille du roi qu'il a pillé et déshonoré et par devenir roi à sa place, sans que l'honnêteté fasse entendre aucune protestation. Les poètes français ne sont donc pas directement responsables de leur attitude immorale en face des amours de Tristan et d'Iseut : ils n'ont fait, comme je l'ai déjà indiqué, que suivre docilement leur matière.

Mais cette matière elle-même, cette légende née chez des peuples à demi barbares, comment se fait-il qu'elle fût consacrée à la glorification d'un amour aussi contraire aux lois qui régissent la famille, et qui

sont souvent plus sacrées dans les civilisations primitives que dans les sociétés avancées, où l'individualisme s'arroge des droits inconnus aux anciennes organisations humaines? On pourrait alléguer l'origine mythique de la légende : Tristan et les deux Iseut sont des dieux, c'est-à-dire des phénomènes naturels personnifiés, et ils n'ont pas plus de morale et de responsabilité que Kronos dévorant ses enfants ou Zeus amant de sa sœur. Mais la donnée mythique, si elle est réelle, appelait peut-être la double union de Tristan ; elle ne demandait pas que la première fût un adultère : dans l'histoire de Pâris et d'Ænone, qui ressemble à la nôtre, Ænone n'a pas de mari. La vieille légende a un sens plus profond, et c'est par là qu'elle a mérité de vivre et de tenir sa place parmi les grandes créations de l'humanité. Aux lois sociales, aux conventions nécessaires qui règlent les rapports des hommes et qui frappent de châtiment ou de réprobation les actes qui les violent, elle oppose une loi plus ancienne et en même temps moins changeante, cette « loi non écrite » qui dicte ses arrêts au fond des cœurs et qui, quand elle apparaît dans son éternelle réalité, réduit à néant les lois promulguées par les hommes. Au-dessus des devoirs ordinaires, notre légende proclame le droit qu'ont de s'appartenir malgré tous les obstacles deux êtres que pousse l'un vers l'autre un invincible et inextinguible besoin de s'unir. Cette

nécessité, qui seule les justifie, elle l'a exprimée par le symbole à la fois enfantin et profond du « boire amoureux » : une fois la coupe fatale partagée, Tristan et Iseut ne sont plus libres ni envers eux-mêmes, ni l'un envers l'autre, et sont libres de tout envers le monde; pour accomplir leur destinée, ils brisent toutes les barrières et foulent aux pieds tous les devoirs, suivis, dans leur marche triomphale et douloureuse, par l'ardente sympathie de la poésie, dont la mission est d'exprimer ce qui sommeille inconscient dans les cœurs, de délivrer l'âme des liens qu'elle sent obscurément peser sur elle. C'est en somme, on le voit, la théorie du droit de la passion, chère aux romantiques, la théorie du droit de l'expansion individuelle, chère à des poètes et à des penseurs contemporains. Cette théorie, sous quelque forme qu'elle se présente, est aussi périlleuse que séduisante, mais elle constitue, avec la théorie opposée du devoir et de la soumission, un des pôles entre lesquels oscillera éternellement la vie morale de l'humanité. Le grand danger qu'elle offre, c'est que, faite pour des natures et pour des situations exceptionnelles, elle peut être et elle est souvent invoquée en dehors des conditions qui seules pourraient la faire admettre : ces conditions, les poètes les imaginent sans peine, mais elles se rencontrent rarement dans la vie, et on est trop facilement porté à les croire réalisées pour soi. Dans notre légende, le breuvage d'amour

sauve la responsabilité des héros en les liant à leur insu pour toujours, et permet si bien de les absoudre et de les plaindre que le roi Marc lui-même, quand il connaît l'origine fatale de leur passion, n'a pour eux que des larmes et des regrets.

C'est donc, en somme, non seulement l'épopée de l'amour, mais l'épopée de l'amour adultère que nous offre la légende de Tristan et Iseut. Et c'est, à vrai dire, la seule forme que pouvait prendre l'épopée de l'amour. La poésie lyrique, qui n'exprime ordinairement que l'aspiration amoureuse, peut s'appliquer à n'importe quelle forme de l'amour ; mais l'amour conforme aux lois sociales ne peut fournir un thème à la poésie épique que dans sa première phase, avant la possession qui est son but, que cette possession se réalise ou ne se réalise pas. L'amour conjugal n'a pas d'histoire : une fois qu'elle a introduit les époux dans la chambre nuptiale, la poésie n'a plus rien à nous dire d'eux, et nous ne voudrions pas entendre ce qu'elle nous en dirait. *Roméo et Juliette*, le seul poème d'amour qu'on puisse opposer à *Tristan et Iseut*, semble offrir un exemple du contraire ; mais le mariage des amants de Vérone, qui se cachent de leurs parents et du monde, et qui meurent à cause de ce secret même, se rapproche des amours défendues par son caractère furtif et son opposition aux devoirs familiaux. Si Roméo et Juliette avaient été mariés publiquement,

ni la scène du balcon ni celle du tombeau n'existeraient ; et si même Roméo avait réussi à arracher Juliette à sa mort apparente et à l'emmener avec lui, leur histoire serait terminée là. L'histoire de la possession de deux êtres l'un par l'autre ne peut fournir un thème à la poésie que dans l'amour coupable, dans l'amour d'un homme pour la femme d'un autre, parce que cette possession, toujours précaire, toujours menacée, soit par les dangers extérieurs, soit par le changement ou la lassitude possible, toujours en conflit avec les lois sociales qu'elle contredit et avec les objections et les reproches qui sortent du cœur même et de la conscience des amants, cette possession fertile en incidents, en craintes, en surprises, en angoisses, en rapides enchantements et en déceptions amères, renouvelle perpétuellement l'intérêt et l'émotion, présente mille facettes changeantes à l'éclairage de la poésie et permet seule, en même temps, de montrer dans leur plein développement et dans leurs rapports variés le caractère et la façon d'aimer de l'homme et de la femme. C'est pour cela que l'épopée de l'amour adultère est en même temps la seule épopée de l'amour.

Mais l'amour adultère, quelle que soit son excuse, et par là même qu'il est en contradiction avec les lois inflexibles, bien qu'extérieures, qui régissent les sociétés, ne peut être le sujet d'un poème que s'il a un caractère tragique ; autrement il tombe dans la basse

immoralité des vieux fableaux ou de certains romans modernes, et cesse d'appartenir à la grande poésie. Pour cette poésie, l'amour adultère, qui ne peut, comme le fait l'amour conjugal, s'apaiser doucement sans s'avilir, ni se relâcher sans se dégrader dans son origine même, a pour condition nécessaire la souffrance et la mort de ceux qu'il a saisis. La souffrance, on vient de le voir, y est inséparable de la possession; la mort en est le seul dénouement possible, qu'elle soit volontaire ou imposée. La façon dont elle termine, dans notre légende, les joies et les douleurs des amants est particulièrement poétique. Tristan a essayé de vivre sans Iseut : blessé loin d'elle, il guérirait si elle venait à lui, et meurt quand il doit renoncer à l'espérer ; Iseut le trouve mort et meurt aussitôt : ils ne peuvent ni vivre l'un sans l'autre, ni mourir l'un sans l'autre. C'est cette mort des deux amants, pressentie dès le commencement de leur aventure, et planant sur toute leur destinée, qui élève leur légende au-dessus des incidents parfois vulgaires dont elle se compose, et transforme l'histoire d'un égarement criminel en un poème plein de grandeur et de tristesse. Le vieux poète anglo-normand avait admirablement compris quel lien indissoluble existait entre le breuvage d'amour et la mort : « C'est notre mort que nous y avons bue », fait-il dire à Tristan, repassant les souvenirs de sa vie. C'est cette pensée que Wagner a saisie, et qui anime

son drame d'un bout à l'autre : en partageant avec Tristan le breuvage d'amour, Iseut croit partager le breuvage de mort, et, de fait, il semble que l'un et l'autre aient été inséparablement mêlés. La mort, dans le poème de Wagner, est sans cesse invoquée par les amants, ses ailes noires les caressent dans la nuit où ils se cherchent, et elle apparaît dès leur première étreinte comme la divinité libératrice à laquelle ils se sont voués. L'alliance de l'amour et de la mort n'a jamais été plus intimement conçue que dans ce sombre drame, où la vie et le jour sont des ennemis et n'apportent que des douleurs.

A l'expression de pareils sentiments la musique seule était parfaitement égale. Déjà, nous l'avons vu, c'est enveloppée de musique que la légende de Tristan et d'Iseut avait passé des Bretons aux Anglais et aux Français ; c'est transformée en musique qu'elle a repris de nos jours une vie nouvelle dans l'âme orageuse et profonde de Richard Wagner. C'est qu'il y a entre l'amour et la musique une intime liaison, qui les unit aussi tous deux à la mort : l'amour constitue et la musique exprime une même aspiration vers l'infini, que les paroles ne peuvent rendre, que la conscience même ne parvient pas à sentir clairement ; l'un et l'autre éveillent en nous l'idée d'un bonheur au-dessus de nos forces, sinon de nos désirs, d'un bonheur que la vie ne peut réaliser, et, par conséquent, l'un et

l'autre, en nous poussant à sortir des bornes étroites de notre personnalité passagère et conditionnée, suscitent impérieusement en nous la pensée de la mort. Leopardi l'a dit de l'amour dans des vers immortels, Sully-Prudhomme l'a dit non moins splendidement de la musique :

Ton chant s'évanouit comme un baiser qui tremble,
Et sous tes doigts tendus, arrêtés tous ensemble,
Expira le dernier accord ;
Et pâle, les yeux clos, la tête renversée,
Stella, tu répondis tout bas à ma pensée :
« Après la mort ! après la mort ! »

Note additionnelle. — Mon savant confrère et ami H. d'Arbois de Jubainville, dans un article de la *Revue Celtique* (t. XV, p. 405-408), a contesté le caractère celtique de la conception de l'amour dans notre légende tel que j'ai cru pouvoir l'exposer ici : je lui ai sommairement répondu dans la *Romania* (t. XXIV, p. 154).

SAINT JOSAPHAT

I

Le Martyrologe de l'Église romaine, rédigé par l'illustre cardinal Baronius et imprimé pour la première fois à Rome en 1583, contient, à la date du 27 novembre, l'article suivant : « Commémoration, chez les Indiens voisins des Perses, des saints Barlaam et Josaphat, dont saint Jean Damascène a écrit les actes admirables. » La république de Venise possédait de saint Josaphat une relique insigne, à savoir un morceau de l'épine dorsale, dont le doge Luigi Mocenigo fit don, en 1571, au dernier roi de Portugal, le malheureux Sébastien. La relique fut emportée par le prétendant Antonio, quand il s'enfuit devant Philippe II, et son fils Emmanuel l'offrit en 1633 au monastère du Saint-Sauveur, à Anvers; elle y fut l'objet, en 1672, d'une « translation » solennelle, et elle y est sans doute encore vénérée. A Palerme, une église est dédiée à saint Josaphat. Sous le nom de Joasaph, — qui est la forme primitive, — le même saint est honoré

dans l'Église orthodoxe, aussi bien en Grèce qu'en Russie et en Arménie.

L'histoire de saint Joasaph et de saint Barlaam est racontée dans un livre grec, qu'on a longtemps attribué au célèbre Jean de Damas, mais qui a été composé un siècle avant lui, c'est-à-dire dans la première moitié du VIIe siècle, au couvent de Saint-Saba, près de Jérusalem (1). Ce livre, écrit avec un vrai talent, est une histoire destinée à démontrer la vérité de la religion chrétienne et à faire entrer dans les âmes l'idée du renoncement et de l'ascétisme ; des paraboles, animées du même esprit, s'y trouvent intercalées. La voici, réduite à ses traits essentiels.

Un roi païen de l'Inde, appelé Abenner, persécute les chrétiens. Il lui naît un fils d'une beauté merveilleuse, qu'il appelle Joasaph. Un astrologue annonce au roi que l'enfant régnera dans un royaume supérieur à celui de son père, mais qu'il embrassera la religion dont celui-ci est l'ennemi. Le roi, pour détourner ce malheur, fait construire un palais magnifique où son fils doit grandir entouré de beaux jeunes gens, sans jamais entendre parler de la religion chrétienne, ni de rien qui puisse le détourner de la joie de vivre : la maladie, la vieillesse, la mort doivent lui rester inconnues. Mais

(1) C'est ce qu'a démontré M. H. Zotenberg dans son excellente *Notice sur le livre de Barlaam et Joasaph* (Paris, Imprimerie nationale, 1886).

Joasaph, devenu jeune homme, veut sortir de sa prison. Un jour, il rencontre un lépreux et un aveugle, et il apprend que tous les hommes sont sujets aux maladies et aux infirmités. Une autre fois, c'est un vieillard décrépit qui se trouve sur son passage, et il apprend que la vieillesse est inévitable et conduit fatalement à la mort. Dès lors, le cœur du jeune prince est rempli de souci : les jouissances de la vie, menacées par de tels périls et condamnées à finir ainsi, n'ont désormais pour lui aucun charme ; il ne songe plus qu'à la mort, nécessité inéluctable, et tombe dans une profonde tristesse.

Pendant qu'il se livre à ces méditations désespérées, un moine, le vieux Barlaam, envoyé par Dieu, réussit à pénétrer auprès de lui en assurant qu'il veut offrir au prince une pierre d'une vertu merveilleuse. Une fois seul avec Joasaph, il lui fait connaître à la fois la vanité du monde et le salut qu'apporte la religion chrétienne : le jeune homme est bien vite conquis par cet enseignement, appuyé de nombreuses paraboles. Barlaam lui donne le baptême et la communion, puis le quitte ; Joasaph mène dans son palais une vie ascétique.

Instruit de ce qui s'est passé, le roi essaie de détruire l'œuvre de Barlaam. On découvre un sage païen, appelé Nachor, qui ressemble à s'y tromper au moine chrétien. On lui persuade de se faire passer

pour Barlaam, et de soutenir contre les païens et les juifs une dispute dans laquelle il défendra le christianisme et se laissera vaincre. Mais Joasaph, averti par Dieu, déclare au prétendu Barlaam que, s'il est vaincu dans la dispute, il lui arrachera le cœur et le jettera aux chiens. Nachor, épouvanté, prend alors son rôle au sérieux et confond les adversaires du christianisme ; après quoi il se convertit sincèrement et se retire au désert, où un ermite le baptise.

Un péril plus grand menace Joasaph. L'enchanteur Theudas persuade au roi que l'amour des femmes est ce qui agit le plus puissamment sur les hommes, et il le lui prouve par le conte qui est devenu dans Boccace et La Fontaine l'histoire des oies du frère Philippe (seulement ici les femmes sont présentées comme des démons, et non comme des oies, ce qui vaut assurément mieux). On entoure donc le prince de jeunes et belles femmes qui parviennent presque à le séduire ; mais une vision lui montre le ciel et l'enfer, et, quand il revient à lui, la jeunesse de ces femmes lui semble « plus puante que la boue et la pourriture ». Theudas, qui veut lui faire la leçon, est, au contraire, converti à son tour.

Le roi lui-même finit par embrasser la religion qu'il abhorrait ; son fils et lui font adopter leur foi par leurs sujets. Après la mort d'Abenner, Joasaph renonce au trône, va rejoindre Barlaam au désert, y

repousse plusieurs assauts de Satan, et meurt peu après son maître, en odeur de sainteté comme lui.

Cette histoire a charmé le moyen âge. Traduite en latin peut-être dès le IXe siècle, elle l'a été plus tard dans toutes les langues de l'Europe ; rien qu'en français, elle a été trois fois mise en vers et a fourni le sujet de deux compositions dramatiques. Toute sa beauté, à vrai dire, est dans la première partie ; le reste est plus banal, et l'interminable discussion théologique entre le faux Barlaam et ses adversaires n'a pas plus d'intérêt humain que toutes les controverses du même genre. Mais rien n'est plus de nature à frapper l'imagination que les scènes qui préparent l'âme du jeune prince à recevoir l'enseignement de Barlaam. Si les maux de la vie, si son terme fatal, ne nous étaient pas familiers dès l'enfance et n'entraient pas insensiblement avec le reste du monde dans notre conception des choses, s'ils nous étaient tout à coup révélés au milieu d'une existence qui n'aurait connu que des délices, de quel saisissement ne nous frapperaient-ils pas ! Quand Joasaph est mis soudain en présence de ces terribles réalités, jusque-là inconnues pour lui, de la maladie, de la vieillesse et de la mort, il se fait dans son âme une révolution à laquelle la nôtre prend part. Le pieux ascète qui vient le visiter augmente d'abord son trouble par les belles paraboles qui lui montrent la misère humaine plus grande

encore qu'il ne la pressentait, puis il le calme en lui révélant le remède du mal qui le ronge : il y a pour l'homme un bonheur durable, mais ce bonheur est dans une autre vie, et on ne peut l'atteindre qu'en détruisant en soi tout attachement à celle-ci. Ces discours, suivis de l'exposition de la doctrine chrétienne, décident le jeune prince à embrasser la religion qui lui explique à la fois ce que la destinée humaine comporte de misère et ce qu'elle contient de grandeur et d'espoir illimité.

Cette émouvante histoire, ces paraboles saisissantes, que toutes les nations européennes se sont redites pendant de longs siècles, est-ce l'auteur grec qui les a inventées (car il est aisé de voir, malgré le Martyrologe romain et les « ménées » grecs, que nous avons affaire à un roman, et non à une biographie authentique) ? On se l'est demandé pendant longtemps : on avait peine à croire qu'un moine byzantin eût pu concevoir des fictions aussi fortes et destinées à avoir autant de prise sur l'imagination des hommes. Mais voilà qu'en 1859, dans le numéro du 26 juillet du *Journal des Débats*, — je précise, car c'est vraiment une date importante, — Édouard Laboulaye ouvrit sur cette question les horizons les plus vastes et les plus inattendus. Il avait en effet reconnu que tout le cadre de l'histoire de Joasaph était simplement celui de l'histoire du Bouddha : les révélations successives

qui troublent le fils d'Abenner ne sont autres que les « trois rencontres » du fils de Souddhodana avec un malade, un vieillard et un mort, rencontres qui amenèrent le jeune héritier des Çâkya aux méditations d'où sortit sa doctrine, et qui depuis vingt-cinq siècles sont célébrées dans les livres sacrés du bouddhisme. Ainsi, dans l'esprit d'un savant et d'un philosophe qui aimait les contes autant que les idées, et qui, par un hasard assez rare, avait lu à la fois *Barlaam et Joasaph* et le *Lalitavistara*, la chaîne qui, depuis des siècles, partant de l'Inde, se déroulait par le monde s'était refermée, et une étincelle lumineuse avait jailli, rejoignant le point d'arrivée au point de départ. Le saint Joasaph des grecs, le saint Josaphat des catholiques, n'était autre que le Bouddha lui-même, et l'histoire de l'imagination humaine comptait un ironique exemple de plus de ces « malentendus féconds » qui marquent chacun de ses pas (1).

Presque en même temps que Laboulaye lançait, sans y insister, sa précieuse remarque, un savant allemand, F. Liebrecht, faisait de son côté le même rapprochement, et l'appuyait sur une comparaison minutieuse. Il le complétait d'une façon fort intéres-

(1) Il est curieux de noter que dès le XVIe siècle l'historien portugais Diogo do Couto avait constaté l'identité du *Barlaam et Joasaph* avec la légende du Bouddha ; mais naturellement il considérait celle-ci comme une contrefaçon de la légende chrétienne (voy. Zotenberg, p. 63).

sante en montrant que plusieurs épisodes du roman, et notamment la plupart des paraboles, n'étaient pas moins bouddhiques que le cadre. Depuis lors, d'autres constatations sont venues confirmer la thèse de Laboulaye et de Liebrecht. On a reconnu notamment que le nom même de *Joasaph* n'est que la transformation du nom de *Bodhisattva*, que portait Siddartha avant d'être devenu le Bouddha. D'autres noms encore, d'autres traits ont retrouvé leur origine et leur forme première dans la littérature bouddhique, dont les immenses et indigestes trésors nous deviennent chaque jour plus accessibles. Personne n'en doute aujourd'hui : la vie de saint Joasaph ou Josaphat est une vie du Bouddha christianisée, et la plupart des paraboles qui l'enrichissent appartiennent à l'ancien fonds de l'enseignement bouddhique.

Mais, ce fait acquis, une question se posait : comment cette vie et ces paraboles étaient-elles sorties de l'Inde pour arriver dans la cellule du moine palestinien qui, en leur donnant une forme grecque, les a fait entrer dans la littérature universelle ? Le titre du livre grec semblait l'indiquer : « Histoire édifiante, apportée à la ville sainte de la contrée intérieure des Éthiopiens, qu'on appelle aussi contrée des Indiens. » C'étaient donc, semblait-il, des Indiens qui avaient apporté à Jérusalem l'histoire du Bouddha déjà transformée en légende chrétienne, et le moine Jean

l'avait rédigée en grec, non sans y insérer toute une partie proprement dogmatique, où les discussions théologiques si actives alors en Orient ont laissé leur reflet, ce qui a permis de dater l'œuvre avec une exactitude à peu près complète. Telle était l'opinion à laquelle s'était arrêté M. Zotenberg dans son étude si savante et si pénétrante, et pour l'étayer il avait rappelé l'existence, sur la côte occidentale de l'Inde, aux VIe et VIIe siècles, d'une chrétienté nestorienne assez nombreuse. C'est dans cette chrétienté qu'on aurait adapté à la religion du Christ l'histoire de Çâkya Mouni et les belles paraboles qui prêchaient si éloquemment le mépris du monde et l'aspiration vers la seule vie véritable. Quelques-uns de ces chrétiens de l'Inde seraient venus pour une raison quelconque à Jérusalem, et c'est de leur bouche que le moine de Saint-Saba aurait recueilli le merveilleux récit. Restait à savoir — et M. Zotenberg cherchait ingénieusement à l'expliquer — comment l'auteur si rigidement orthodoxe du livre grec avait pu qualifier ces hérétiques d'« hommes vénérables et pieux », car il n'y avait sûrement pas alors dans l'Inde de chrétiens orthodoxes, c'est-à-dire « chalcédoniens » comme lui.

Mais le savant orientaliste français avait à peine publié son travail qu'une série de découvertes et de publications, faites par divers érudits russes et allemands, venait présenter la question sous un jour tout nouveau.

Les conclusions auxquelles elles conduisent ont été exposées par M. Ernest Kuhn, de Munich, dans un travail où la science la plus étendue s'unit à une méthode rigoureuse et à une grande perspicacité (1). Il m'a semblé qu'il serait intéressant de les résumer.

En regard de l'hypothèse de M. Zotenberg, qui n'admettait entre la tradition bouddhique et le livre grec qu'un intermédiaire encore indien, on avait, il y a longtemps, proposé pour la migration de la légende indienne jusqu'en Palestine une série d'étapes plus conforme à des pérégrinations analogues.

Il y a, en effet, d'autres livres indiens qui, franchissant l'enceinte de l'Himalaya, sont arrivés dans l'Asie occidentale pour de là passer en Europe, et nous savons comment ils ont fait le voyage. De l'Inde ils sont d'abord venus en Perse, où ils ont été traduits en pehlevi, — c'est-à-dire dans la langue officielle de l'empire sassanide (226-641); — du pehlevi ils ont passé au syriaque ou à l'arabe, et c'est du syriaque ou de l'arabe que sont issues les versions hébraïques et grecques, sources elles-mêmes des traductions en d'autres langues. Telle est l'histoire du *Kalilah et Dimnah*, recueil de fables et de contes qui fut mis, au VIe siècle, du sanscrit en pehlevi par l'ordre du grand Chosroès, et que le bon La Fontaine a parfois imité en l'attri-

(1) *Barlaam and Joasaph. Eine bibliographisch-literargeschichtliche Studie.* Munich, 1893, in-4°.

buant au « sage Pilpay » ; telle est celle du livre des *Sept Sages*, le plus parfait modèle du « roman à tiroirs », qui a joui pendant des siècles d'une popularité égale à celle du *Barlaam de Joasaph*; telle est aussi probablement, au moins en partie, celle des *Mille et une Nuits*.

Il semblait donc de prime abord que la transmission du *Barlaam et Joasaph* eût dû se faire par les mêmes voies : on songeait au pehlevi et au syriaque, intermédiaires ordinaires entre l'Inde et l'Asie occidentale. Mais comment comprendre que des Perses, aussi hostiles au bouddhisme qu'au christianisme (comme à toute religion enseignant l'ascétisme et le mépris de la vie), eussent accueilli, soit telle quelle, soit pour la christianiser, la légende du grand ascète indien et les paraboles qui l'accompagnent, c'est-à-dire la glorification la plus absolue de la doctrine qui proclame la vanité des choses humaines et prêche le salut par le renoncement?

Grâce aux découvertes récentes, l'hypothèse en question est devenue presque une certitude, et les difficultés qu'elle présentait semblent avoir été écartées. On a retrouvé divers exemplaires plus ou moins imparfaits d'une ancienne version arabe, qui se rapproche beaucoup plus que le livre grec de la pure tradition bouddhique; des raisons très sérieuses portent à croire que cette version est traduite du pehlevi.

D'autre part, une rédaction géorgienne récemment mise en lumière occupe évidemment une place intermédiaire entre la forme pehlevi-arabe et le roman grec. Celui-ci apparaît désormais comme un arrangement très habile, mais trop surchargé de théologie, de l'original perdu de la version géorgienne, et cet original sans doute était une version syriaque du même livre pehlevi qui a servi de base à la rédaction arabe. Si on se rappelle que le roman grec a été écrit aux environs de l'an 630, cela nous reporte pour le livre pehlevi au VIe siècle.

Or M. Kuhn montre que, précisément à cette époque, la partie de l'empire sassanide voisine de l'Inde, l'ancienne Bactriane, l'Afghanistan actuel, offrait à une production de ce genre un terrain tout préparé. Au-dessous du zoroastrisme dominant, le bouddhisme et le christianisme y faisaient de nombreux prosélytes et s'y disputaient l'influence, en attendant que l'islamisme vînt tout submerger sous son flot envahisseur. Bouddhistes et chrétiens employaient pour leur propagande la langue littéraire du pays. Les bouddhistes avaient composé en pehlevi un « livre de Bouddha », un « livre de Yûdâsaf (Bodhisattva) ». Un chrétien eut l'idée de tirer à sa religion l'émouvante histoire de Yûdâsaf et les paraboles qui donnaient tant de charme à la prédication bouddhique. Mais le Yûdâsaf chrétien ne pouvait, comme le Bodhisattva, parvenir de

lui-même à la connaissance de la vérité : il fallut introduire le moine Balauhar (notre Barlaam) pour la lui enseigner. Le livre de « Yûdâsaf et Balauhar », où l'auteur avait inséré, au milieu des apologues indiens, la belle comparaison évangélique du semeur, eut tout de suite un grand succès. Il fut bientôt traduit en syriaque; mais dans cette traduction il subit quelques modifications et perdit toute sa seconde moitié, qui fut remplacée par un récit plus banal et plus éloigné des sources bouddhiques. C'est cette rédaction syriaque qui a servi de base à la version géorgienne, généralement fidèle, et au remaniement grec de Jean de Saint-Saba. Jean ne se contenta pas de faire à l'ouvrage certains changements de détail : il en développa beaucoup, aux dépens de la proportion, le côté dogmatique, et y fit pénétrer les discussions théologiques de son temps; il sut du reste donner à son livre une forme heureuse, élégante et simple en même temps, qui lui assigne un rang éminent parmi les productions de la littérature byzantine.

Ainsi revêtue d'une forme nouvelle, l' « histoire édifiante » pénétra du monde grec dans le monde slave, dans le monde latin et dans le monde germanique, fut traduite dans toutes les langues de l'Europe, et imposa ses héros, — dont l'un était purement fictif, et dont l'autre était le fondateur même du bouddhisme, — à l'admiration des chrétiens et à la vénération des

Églises. D'autre part, le livre pehlevi, traduit en arabe, séduisit les musulmans et les juifs, et les uns et les autres l'adaptèrent à leurs croyances, en faisant enseigner par Balauhar à Yûdâsaf, non la doctrine chrétienne, mais leurs religions respectives. Ainsi ce livre, écrit au VIe siècle, par un inconnu, dans un coin de l'Afghanistan, en une langue qui est morte depuis mille ans, s'est répandu, en se transformant plus ou moins, chez tous les peuples civilisés, et les récits qu'il renferme ont enchanté, — après les bouddhistes, — les chrétiens, les musulmans et les juifs, c'est-à-dire la presque totalité de l'humanité pensante.

Cette histoire d'un livre est assurément merveilleuse. Elle fait naître dans l'esprit bien des réflexions, dont je voudrais indiquer quelques-unes. Comment un ensemble de récits et d'enseignements qui non seulement sont bouddhiques, mais qui forment la base même de la doctrine bouddhique, a-t-il pu convenir au christianisme, et plus tard à l'islamisme et au judaïsme? Et, en dehors de toute religion positive, y a-t-il dans ces récits et dans ces enseignements quelque chose de durable, de vraiment humain, de séduisant à tort ou à raison, quelque chose qui réponde encore à un besoin secret, à une aspiration intime de nos âmes?

II

L'histoire de Yûdâsaf, dans le livre pehlevi d'où procédent les différentes rédactions dont nous avons parlé, n'était en somme que très superficiellement christianisée; les musulmans et les juifs n'ont eu que peu de suppressions à faire pour se l'approprier. Ce qu'elle contenait de plus que les légendes bouddhiques dont elle s'était inspirée, c'était surtout une critique du polythéisme, auquel elle opposait la foi en un Dieu unique. Le bouddhisme, on le sait, n'entre dans aucune discussion de ce genre : il se contente d'éveiller chez l'homme le sentiment de la misère de la vie terrestre, avec l'espérance d'y échapper par le détachement complet, grâce auquel l'âme, après la mort, peut atteindre des existences plus heureuses, terminées par le repos éternel dans le Nirvâna (1). Tel est l'unique sujet des méditations de Çâkya Mouni, tel est le fonds essentiel de sa doctrine.

C'est de cette conception que sont sorties les paraboles que le « livre de Yûdâsaf et Balauhar » a empruntées à la prédication bouddhique, les plus belles peut-être qu'on ait inventées pour rendre sensibles à l'imagination les enseignements de l'ascétisme. La folie des hommes qui, oubliant l'instabilité de tous les biens

(1) Voy. le beau livre de M. Oldenberg, traduit par M. A. Foucher: *le Bouddha, sa vie, sa doctrine, sa communauté* (Paris, Alcan, 1894).

terrestres, en goûtent avec ivresse la fugitive et périlleuse douceur, la sagesse de ceux qui emploient uniquement la vie présente à préparer la vie future, n'ont jamais été représentées plus vivement que dans ces fortes et ingénieuses fictions. La misère de l'homme et son immense espoir viennent successivement effrayer et ravir notre cœur, le précipitant au fond du gouffre amer ou l'emportant vers le ciel immuablement serein. Voici les deux plus frappantes de ces paraboles. La première a surtout pour but de mettre en relief tout ce qu'il y a d'instable et de tragique dans la vie humaine, d'illusoire dans les jouissances qu'elle semble offrir :

Un homme s'enfuyait devant un rhinocéros furieux ; comme, épouvanté par les rugissements de l'animal, il courait de toutes ses forces, il tomba dans un abîme qui s'ouvrait devant lui ; mais en tombant il put saisir une branche d'un arbre qui avait poussé là, et il s'y attacha fortement. Son cœur se rassurait un peu, quand, regardant au-dessous de lui, il vit deux souris, l'une blanche et l'autre noire, qui rongeaient sans relâche la racine de l'arbre, et qui étaient près de l'avoir tranchée. Il plongea son regard plus bas encore, et découvrit un dragon qui vomissait des flammes et qui ouvrait sa gueule formidable pour l'engloutir. Promenant avec angoisse ses yeux autour de lui, il aperçut quatre têtes de serpents qui sortaient du rocher et se dressaient vers lui. Mais voilà que, comme il relevait la tête, une goutte de miel laissée par des abeilles sur une haute branche de l'arbre vient à tomber dans sa bouche entr'ouverte. Et ne songeant plus à tout ce qui l'entoure, au monstre qui le poursuit, au dragon

qui l'attend, aux serpents qui le menacent, à la ruine imminente de l'arbre qui est son seul appui, l'insensé se livre tout entier à la douceur de cette jouissance d'un moment (1).

L'autre oppose à cette démence la sage prévoyance de ceux qui comprennent le vrai sens de la vie :

Il y avait une cité dont les habitants avaient l'usage de prendre pour roi un homme étranger et inconnu, qui ne savait rien de leur coutume ; cet homme, pendant un an, faisait tout ce qu'il voulait. Au bout d'un an, quand il jouissait de tous les plaisirs et croyait régner sans fin, on le saisissait, on lui ôtait la robe royale, on le promenait nu par la ville et on l'envoyait dans une île lointaine, où, sans vêtements et sans nourriture, il périssait misérablement. Une fois, l'homme qu'on avait fait roi se trouva avoir l'esprit sage, et, au lieu de se laisser aller sans réflexion, comme ses prédécesseurs, au charme de sa vie présente, il pensa beaucoup à sa destinée. A force de s'enquérir, il apprit la coutume du pays et la situation du lieu d'exil où il serait infailliblement mené. Alors, comme il était le maître absolu, il fit ouvrir les trésors royaux, et envoya dans l'île, par des serviteurs fidèles, tout ce qu'ils contenaient de plus précieux. Et ainsi, quand, à son tour, il fut conduit nu dans l'île, au lieu d'y mourir de faim et de misère comme avaient fait les autres, il jouit, grâce à sa sagesse et aux provisions qu'il avait accumulées, d'une vie aisée que ne troublait plus la crainte de l'avenir.

(1) Je modifie quelques détails de la version du roman grec d'après les versions chinoises (traduites du sanscrit) de cette parabole qu'a fait connaître Stanislas Julien. — Le rhinocéros est la mort ; le dragon est l'enfer ; les quatre serpents sont les quatre éléments qui menacent sans cesse notre vie ; les deux souris sont le jour et la nuit qui en rongent incessamment le frêle appui.

Telle est donc la conception de la vie, à la fois désespérante et consolante, qui s'est imposée au fondateur du bouddhisme, — quelle que soit la réalité fort incertaine de sa personnalité historique, — et lui a fait établir sa religion, ou plutôt sa discipline; et cette conception a été si profondément sympathique à l'âme humaine qu'aujourd'hui encore le bouddhisme, compliqué il est vrai de bien des éléments étrangers, forme la base de la vie morale d'une partie immense de la race humaine; on prétend même qu'il fait des conquêtes dans notre société européenne, où la fatigue de l'action et la faillite de bien des espérances engendrent chez quelques âmes ce besoin de repos qui est si ancien dans les races orientales. Le christianisme touche à cette conception par un de ses côtés, et il a pu, sans aucune peine, s'approprier les allégories qui l'exprimaient. L'auteur du roman grec l'a exposée avec une rare éloquence dans ces réflexions qu'il met dans la bouche de Barlaam :

Après avoir ôté de mes yeux le voile de l'erreur, et après avoir vu que toute la vie des hommes se consume dans les choses vaines, que les uns apparaissent, les autres disparaissent, que rien n'est fondé sur une base solide, que les riches ne conservent pas leurs richesses, ni les puissants leur pouvoir, ni les sages leur sagesse, ni les heureux leur bonheur, ni les libertins leurs plaisirs, ni ceux qui croient vivre en paix leur vaine et inintelligente sécurité; ayant vu que rien de tout ce que l'on aime en ce monde n'est durable, que la vie, au

contraire, ressemble à la chute vertigineuse des torrents qui se précipitent dans l'océan... alors j'ai reconnu que tout cela est vain et de nulle utilité ; car, de même que tout ce qui a existé a été enseveli dans l'oubli : gloire, pouvoir royal, hautes dignités, orgueil du commandement, arrogance des tyrans, et autres choses semblables, ainsi le présent disparaît dans les temps futurs... J'ai vu comment ce monde tyrannique et agité traite les hommes, les plaçant tantôt ici, tantôt là, précipitant les uns de la richesse dans la pauvreté, élevant les autres de la misère à la gloire, faisant sortir de la vie les uns et amenant d'autres à leur place; rejetant des hommes sages et prudents, abaissant et déshonorant des gens honorés et respectés ; élevant sur le sommet de la gloire des sots et des étourdis et faisant prodiguer des honneurs à des gens méprisés et obscurs. En présence de cette cruelle tyrannie du monde, le genre humain n'a aucun point d'appui : comme une colombe qui, fuyant un aigle ou un épervier, vole d'un endroit à l'autre, se posant tantôt sur tel arbre, tantôt sur tel buisson, puis se réfugiant dans le creux des rochers, cherchant à s'accrocher à toutes les épines, ne trouvant nulle part un abri sûr, sans cesse agitée et tremblante, ainsi sont ceux qui aiment avec passion les choses présentes, ceux qui, par une ardeur irréfléchie, se tourmentent et vivent dans l'angoisse, sans jamais trouver ni un appui ni un abri, et qui ne savent pas à quoi ils tendent, ni où cette vie de néant les conduit (1)...

L'auteur de cette belle page était un moine : il reconnaissait avec transport dans la légende bouddhique l'esprit même qui l'avait poussé et le maintenait dans sa vie factice et stérile. Le bouddhisme est

(1) J'emprunte la traduction de cette page à M. Zotenberg.

essentiellement une discipline de moines; son enseignement était en parfait accord, au moins par un de ses aspects, avec cette forme spéciale du christianisme, plus développée autrefois qu'aujourd'hui, qui est le monachisme. On a été bien souvent frappé de la ressemblance des couvents bouddhiques avec les monastères chrétiens, surtout avec ceux de l'Orient, et il est très possible que les origines mêmes du cénobitisme, qui sont, comme on le sait, égyptiennes, remontent à l'imitation du cénobitisme indien. Transporté en Occident, le monachisme s'y transforma peu à peu : il se mêla plus à la vie du monde, il devint plus bienfaisant, plus militant aussi; aujourd'hui, après quinze siècles d'évolution, il ne se fait accepter que comme une organisation pratique d'enseignement ou de charité. Mais l'inspiration qui l'a fait naître était étrangère à toute idée d'action sur le monde extérieur, avec lequel le moine devait avoir aussi peu de contact que possible. Le monachisme n'était qu'un moyen d'atteindre le bonheur présent et futur en le fondant sur la claire compréhension de la vanité des biens poursuivis par les hommes et sur la subordination complète de cette vie à la vie à venir. Voilà pourquoi la légende bouddhique, qui enseignait si éloquemment cette vanité et cette subordination, devait plaire à des moines chrétiens. Pour la leur rendre tout à fait acceptable, il suffisait de substituer l'intervention d'un

apôtre chargé par Dieu d'éclairer Yûdâsaf à la seule force de la réflexion qui enseigne au Bodhisattva la voie du salut. C'est ce qu'avait fait le premier adaptateur. Ceux qui le suivirent enchérirent naturellement sur lui et transformèrent le livre en une exposition complète de la religion chrétienne, accompagnée d'une polémique contre ses rivales. Mais la partie vraiment essentielle du roman chrétien, comme de la légende indienne, c'est la théorie de l'inanité du bonheur que recherchent les hommes, de l'insignifiance de cette vie en comparaison de la vie future, et de la conquête de la vraie félicité par l'ascétisme.

Ce n'était pas là tout le christianisme ; ce n'était pas même le vrai christianisme. On chercherait en vain dans le *Barlaam et Joasaph* le moindre commentaire de la parole qui, d'après Jésus lui-même, contient toute la loi : « Aime Dieu et ton prochain. » Le monachisme chrétien n'a été grand que par les côtés où il s'est séparé du monachisme bouddhique, c'est-à-dire par l'amour de Dieu, soit sous forme de contemplation mystique, soit sous forme d'attachement passionné à la personne du Rédempteur, et par l'amour du prochain, manifesté dans les œuvres de miséricorde et de dévouement. L'élément bouddhique, si l'on peut ainsi parler, du christianisme en a toujours été et en reste la partie la moins haute et la moins féconde. Mais cet élément y a joué jadis un grand rôle.

Les foules chrétiennes du moyen âge, comme les foules asiatiques depuis vingt-cinq siècles, ont admiré, sans toutefois être capables de se l'assimiler complètement, un enseignement qui, en leur mettant sous les yeux leurs trop réelles souffrances et l'inutilité de leur lutte pour le bonheur, leur indiquait le moyen de trouver le repos ici-bas et leur promettait la félicité dans un autre monde. Le livre de *Barlaam et Joasaph* n'a pas été un des moins puissants véhicules de cet enseignement. La doctrine bouddhique s'y était conservée telle quelle, avec sa poignante amertume et ses consolations égoïstes, sans s'échauffer ni s'attendrir au contact de la prédication évangélique. Les symboles ingénieux dont elle s'était revêtue frappaient fortement les imaginations. Dans le « mystère du roi Avenir (1) », les célèbres « rencontres » du Bouddha, devenu Josaphat, avec la vieillesse, la maladie et la mort, remplissaient les spectateurs d'admiration et d'émoi ; les scènes qui les contiennent sont d'ailleurs parmi les plus saisissantes de notre ancien théâtre religieux.

Il serait trop long d'exposer ici comment le livre de Yûdâsaf a pu être adapté à l'usage de la religion musulmane et de la religion juive. Pour la première, on le comprend aisément : l'idée de la vie future occupe une

(1) Ce nom d'*Avenir* ou *Avennir* est la transcription latine du nom grec *Abenner*, d'après la prononciation grecque du moyen âge.

grande place dans cette religion, et l'ascétisme y est fort en honneur. Quant au judaïsme, il n'a pu prendre goût à un pareil livre que quand il eut notablement transformé son ancien esprit : on sait qu'il était autrefois une religion purement terrestre, et que sa morale, essentiellement familiale, n'avait rien à voir avec l'ascétisme. La notion de la vie future a pris peu à peu dans la pensée juive une importance plus considérable ; mais l'idée du renoncement aux joies de ce monde et aux devoirs sociaux n'y a guère pénétré. Toutefois, la beauté des paraboles de notre roman a frappé aussi l'imagination hébraïque, qui se l'est assimilé en insistant surtout sur l'opposition du culte du Dieu unique à celui des idoles, et sur le contraste de l'éternité et de la toute-puissance de Dieu avec le caractère éphémère et fragile de toutes les œuvres humaines. Qu'aurait dit le rabbin Ibn-Chisdai, qui, au XIIIe siècle, en Espagne, arrangeait en hébreu l'histoire de Joasaph d'après un original arabe, si on lui avait appris que l'inspiration fondamentale de ce livre édifiant se réduisait essentiellement à un athéisme pessimiste ?

III

Voici, ô moines, la vérité sainte sur la douleur : la naissance est douleur, la vieillesse est douleur, la maladie est douleur, l'union avec ce que l'on n'aime pas est douleur, la séparation

d'avec ce que l'on aime est douleur, ne pas obtenir son désir est douleur, enfin le quintuple attachement aux choses terrestres est douleur.

Telle est la première des « quatre vérités saintes » annoncées par le Bouddha dans le fameux sermon de Bénarès, et qui servent de fondement à toute sa doctrine.

Une conception pessimiste du monde est toujours sûre de trouver un écho dans les profondeurs du cœur de l'homme, et cet écho sera d'autant plus puissant que ce cœur aura d'abord nourri des espérances plus vastes et plus confiantes. Si, dans notre Europe moderne, le pessimisme découragé est si répandu, c'est qu'il succède, comme un reflux naturel, à l'immense vague d'optimisme actif qu'avait soulevée la philosophie du XVIIIe siècle et qu'avait poussée en avant la Révolution. Notre pessimisme a reconnu son frère dans celui qui avait inspiré le bouddhisme. Le nôtre est cependant singulièrement plus profond et plus amer. Il ne trouve plus seulement la douleur dans « l'union avec ce que l'on n'aime pas, la séparation d'avec ce que l'on aime » : il la découvre même dans l'union avec ce que l'on aime, ou il va jusqu'à contester qu'on aime. Il ne reproche pas seulement au bonheur humain d'être rare, instable et fragile : il le nie ou il le raille. S'il n'y avait pas de maladie, de vieillesse et de mort, la vie semblerait bonne à Joasaph :

Obermann ne lui trouverait même alors aucune saveur. Tout travail est vain, toute jouissance est fade, toute connaissance est erronée, toute affection est illusoire. L'inutilité absolue de la vie, le mensonge des apparences, s'imposent à la pensée et paralysent le sentiment et l'action. Tel est le travail accompli par l'âme moderne repliée sur elle-même. Les notions scientifiques qui ont transformé l'univers sont venues d'autre part enlever à l'homme son orgueil et son espoir, comme la réflexion lui avait enlevé sa joie. La terre n'est plus le centre de l'univers, elle est un grain de sable dans le tourbillon des mondes visibles, qui n'est, sans doute, lui-même qu'une poussière perdue dans l'infinité d'un mouvement aveugle et éternel. Sur ce grain de sable, l'homme n'est plus un être à part : animal à peine distinct des autres animaux, sorti pour son malheur de leurs foules inconscientes, il n'ose plus séparer sa destinée de la leur et s'attribuer une persistance contraire à la loi de formation, d'évolution et de destruction des organismes, ni s'imaginer qu'il a au ciel un Père qui l'a créé à son image et qui lui porte un intérêt particulier. Il doute même de son individualité ; ce *moi* qu'il avait élevé si haut s'évanouit dans une agglomération de cellules momentanément associées. Mille fois plus vide le ciel, mille fois plus triste la terre apparaissent au penseur d'aujourd'hui qu'au rêveur d'il y a vingt-cinq siècles : il

n'espère même plus trouver, comme l'oiseau de *Barlaam et Joasaph*, une branche verte où se poser, un creux de roche où se blottir. Rien ne saurait le protéger ou le reposer de lui-même, du tourment qu'il porte en lui, de la lassitude qui l'accable. En contemplant l'univers, il n'y voit rien qui puisse l'attacher, le charmer ou le distraire; dans l'immense écoulement des choses, il ne discerne rien de stable, il ne trouve rien de réel, excepté la souffrance, et le miel même des abeilles a perdu pour lui sa douceur.

Cette désillusion et cette douleur, Çâkya Mouni les puisait à des sources moins profondes, mais il les avait connues, et il crut leur avoir trouvé un remède. Dans le bouddhisme, et en particulier dans le livre qui nous occupe, la description du mal reste saisissante, et les paraboles que j'ai citées parleront toujours à l'imagination. Quant au remède, il a perdu sa vertu. Il est trop intimement lié à la conception du monde qui, à l'époque du Bouddha, régnait dans la pensée indienne, et trop étranger à notre façon de sentir :

Voici, ô moines, la vérité sainte sur l'origine de la douleur : c'est la soif qui conduit de renaissance en renaissance, la soif d'existence, la soif de plaisir, la soif de puissance.

Voici, ô moines, la vérité sainte sur la suppression de la douleur : l'extinction de cette soif par l'anéantissement complet du désir, en bannissant le désir, en y renonçant, en s'en délivrant, en ne lui laissant pas de place.

Le bouddhisme est donc avant tout « une formule de délivrance ». Mais il faut bien s'entendre : ce n'est pas seulement la douleur actuelle et terrestre dont il prétend affranchir l'homme, comme le faisait le stoïcisme grec ; il veut surtout le délivrer de ces renaissances infinies dont la terreur planait sur la vie indienne. Le but suprême pour l'âme est d'aboutir à la suppression de toute renaissance ; en attendant, le bouddhiste pieux est sûr que les existences dans lesquelles il renaîtra seront de moins en moins douloureuses. Cela ne saurait rien dire à notre esprit et à notre cœur... Et pourtant l'abolition du désir ne peut être obtenue que par une conviction de ce genre.

Au Nirvâna, précédé de renaissances plus ou moins nombreuses, l'adaptation chrétienne de la légende bouddhique substitue la promesse de l'éternel paradis. L'espérance du paradis est certainement un puissant moyen d'action, qui a poussé, chez nous aussi, d'innombrables moines à abolir en eux le désir. Mais il ne vaut que pour les croyants. Les autres se trouvent, comme Joasaph, et avec des expériences autrement étendues et douloureuses, en face du problème de la vie. Quel remède au pessimisme qui le tenterait pourrait trouver un Siddartha moderne, quel remède un Barlaam moderne pourrait-il apporter à Joasaph?

Ce serait, il me semble, précisément le contraire du remède de l'ancienne sagesse indienne. Sous prétexte

de se détacher du *moi*, l'ascétisme bouddhique s'y enferme : il ne cherche, à sa façon, que le bonheur ou au moins le non-malheur de l'individu, et il croit y arriver en resserrant la vie le plus possible, en séparant l'homme du monde et en éteignant le désir. Le remède moderne au pessimisme consisterait dans l'élargissement de la vie, dans l'ennoblissement du désir et dans l'étroit attachement de l'homme au monde et à l'humanité. Ce mot d' « amour », que le bouddhisme ne prononce jamais (1), dont le christianisme fait le résumé de toute sa doctrine, voilà pour nous le mot de délivrance. Aimer, c'est à la fois vivre avec plus d'intensité et partager sa vie avec les objets de son affection. La science, l'art, le travail, l'aventure, le voyage, la philanthropie, le patriotisme, la famille, l'amitié, l'amour proprement dit, ne sont que des formes de l'amour, toutes comportant, comme le stérile ascétisme, un certain détachement de son *moi*, mais pour

(1) Cette assertion est contraire à tout ce qu'on dit généralement du bouddhisme ; mais voyez les pénétrantes remarques de M. Oldenberg (p. 293 et suiv. de la traduction française), et notamment celle-ci : « Le bouddhisme n'ordonne pas tant d'aimer son ennemi que de ne pas le haïr ; il éveille et entretient des dispositions bienveillantes et miséricordieuses à l'égard du monde entier, mais sans oublier qu'attacher son cœur à d'autres êtres, c'est tomber sous le joug des joies, et par conséquent des douleurs, de ce monde passager. » Les exemples fameux qu'offrent les légendes bouddhiques de compassion poussée jusqu'au sacrifice le plus complet de soi-même sont destinés simplement à inculquer l'indifférence qu'on doit avoir pour cette vie, et le sacrifice y est toujours présenté comme un excellent placement en vue des existences futures.

reporter sur le *non-moi* ce qu'on lui enlève. L'homme n'atteindra pas par là un bonheur béat et passif dont il se lasserait bien vite, mais il se sentira en communion constante avec la nature et avec ses semblables, il jouira de son activité et il profitera de celle des autres. La transformation complète du monde matériel et moral par la science, si elle a rabaissé notre orgueil et réduit notre individualité, nous a, en revanche, appris l'étroite solidarité qui lie les hommes entre eux et avec tout l'univers. Comprendre, c'est augmenter dans son esprit la conscience de cette solidarité; aimer, c'est mettre cette solidarité en pratique. Ces deux mots n'offrent en réalité que les deux aspects d'une même idée. S'efforcer de connaître autant que possible l'univers éternel et infini où nous apparaissons sur un point et pour un moment, se préoccuper moins de son bonheur personnel et davantage de celui des autres, voilà le remède que notre philosophie proposerait au pessimisme moderne ; il revient à la maxime chrétienne : « Aime Dieu et ton prochain. »

De ce point de vue, la brièveté de la vie humaine, l'instabilité de nos joies, les périls qui nous menacent sans cesse, n'ont plus rien qui doive nous désespérer. Notre vraie destinée est en nous-mêmes : livrés à l'inflexibilité des lois naturelles et à l'aveugle hasard des circonstances, nous savons que nous vieillissons et que nous mourrons, nous savons que nous pouvons avoir à

souffrir la pauvreté, le maladie, les chagrins de tout genre, et le plus dur de tous, « la séparation d'avec ce que l'on aime ». Mais nous ne trouvons pas la vie mauvaise en soi parce qu'elle est courte, ni nos joies illusoires parce qu'elles sont sans cesse menacées. Il peut tomber sur nous des coups si rudes que nous en soyons écrasés ; mais nous avons l'espoir de leur échapper, et le pire des maux serait la crainte perpétuelle. Nous aurons toujours à aimer, nous aurons toujours à apprendre, et par conséquent notre cœur et notre esprit ne seront jamais sans occupation. Si un Barlaam moderne voyait le jeune fils du roi Abenner accablé de tristesse après ses trois rencontres, il lui dirait : « Ne songe pas que tu peux devenir pauvre et malade, et que sûrement tu vieilliras et tu mourras : à quoi te servirait cette méditation ? Songe plutôt que tu peux alléger la pauvreté, soulager la maladie, aider la vieillesse. Profite présentement de ta santé, de ta jeunesse et de ta fortune, et cherche dans la vie des jouissances qu'elle puisse toujours te procurer. Déploie et développe par l'action toutes les forces de ton corps et de ton esprit. Donne-toi le spectacle de ce vaste monde qui s'offre à ton regard ; cherche à en faire entrer le plus que tu pourras dans ton âme et dans tes yeux. Tu n'es pas un être isolé et vivant de sa vie propre : tu appartiens à une famille, à une patrie, à l'humanité. Agrandis ta personnalité par l'amour ; au lieu de concentrer en toi seul

toutes tes espérances et toutes tes préoccupations de bonheur, places-en le plus que tu pourras sur d'autres têtes, afin d'avoir plus de chances de les voir réalisées en un lieu si elles échouent en d'autres. Tu es effrayé de la brièveté de ta vie : donne-lui un avenir illimité en la prolongeant dans ta postérité. Regarde comme gagnée pour toi chaque joie que tu auras donnée à un autre, comme évitée pour toi chaque souffrance dont tu auras délivré un autre. Propose-toi pour but intime ta constante amélioration, pour but extérieur l'amélioration de ceux sur qui tu peux agir. Tu tomberas dans des erreurs, tu commettras des fautes : elles te seront moins amères si tu peux te dire que tu as toujours été un homme de bonne volonté. Tu livreras des luttes, tu éprouveras des souffrances : fais ton possible pour les éviter, et résigne-toi à les subir quand elles viendront. Prends la vie comme elle est, avec ses chances de douleur et de plaisir, et si, au milieu des dangers et des incertitudes dont elle est pleine, il tombe d'en haut dans ta bouche une goutte de miel, savoure-la sans crainte, et bénis les abeilles qui l'ont déposée là, cette goutte divine, qui peut te faire oublier un moment tous les périls et toutes les angoisses. La condition humaine est instable et bornée ; songe toujours à ce qu'elle peut cependant contenir d'infini : la connaissance et l'amour. Pourquoi te plaindrais-tu d'être soumis aux lois qui régissent

l'univers entier et que subissent tous tes semblables? Tu es une partie de la nature : tu trouveras la paix en mettant ton cœur en harmonie avec elle. Songe combien, malgré tout, tu es privilégié d'être homme, de jouir, ne fût-ce qu'un moment, des bienfaits de la vie humaine, de pouvoir comprendre et de pouvoir aimer. Au lieu de gémir inutilement sur ta destinée, tires-en le meilleur parti que tu pourras, et tâche qu'elle soit bienfaisante à tes frères. Embrasse l'éternel par l'intelligence, attache-toi aux hommes par la sympathie : *Aime Dieu et ton prochain.* »

Ce problème de la destinée humaine, qui tourmentera nos cerveaux et nos cœurs tant qu'ils penseront et qu'ils sentiront, les Indiens, il y a bien des siècles, et longtemps avant le bouddhisme, l'avaient examiné sous tous les points de vue et en avaient proposé des solutions diverses. La plus radicale est celle que le Bouddha et ses disciples embrassèrent avec une ardeur singulière : elle consiste en réalité à se soustraire à cette destinée, à en rejeter les devoirs comme les joies pour en éviter les périls et les souffrances. Ce n'a jamais été la vraie solution du christianisme, non plus que ce ne saurait être celle de la pensée moderne. Le chrétien inconnu qui, il y a trois cents ans, a fait passer en pehlevi la légende de Çâkya Mouni en l'adaptant à sa foi, concevait le christianisme à un point de vue étroit et infécond, et

ceux d'entre nous qui aujourd'hui croient retrouver dans le bouddhisme la réponse la plus complète à nos doutes et l'asile le plus sûr de nos âmes ne représentent qu'une phase passagère et maladive de notre évolution intellectuelle et morale. On ne peut méconnaître la beauté morne de la conception bouddhique, née du profond sentiment de la douleur humaine et surtout de la terreur des imaginaires et infinies renaissances ; mais, comme elle est fondée sur l'unique souci de l'individu, comme elle ne fait de place ni à Dieu ni au prochain, ni à la science désintéressée, ni à l'action, ni à l'amour, elle est stérile et ne peut lutter contre les doctrines d'activité, de dévouement et de travail. La civilisation européenne puise à de tout autres sources ses meilleures inspirations ; quant à l'Église, elle a assez de grands saints, vrais représentants de l'esprit évangélique, héros de l'amour de Dieu, martyrs de l'amour du prochain, pour pouvoir effacer sans regret de ses listes hagiographiques l'étrange et redoutable intrus qui s'y est glissé sous le nom de saint Joasaph ou de saint Josaphat.

Note additionnelle. — Depuis le beau mémoire de M. Kuhn il a paru un travail fort agréable et en même temps fort érudit sur notre légende : *Barlaam and Josaphat, English Lives of Budha edited and induced by* Joseph Jacobs (London, Nutt, 1896. in-12). M. Jacobs pense que le livre de Balauhar et Yûdâsaf n'était pas chrétien à l'origine et a pu exister tel quel dans l'Inde bouddhique ; mais c'est très peu vraisemblable, car d'une part, comme je l'ai remarqué, le

Bouddha n'avait pas besoin de l'aide d'un autre pour trouver la vérité, et ses sectateurs n'auraient jamais imaginé le personnage de Balauhar-Barlaam ; d'autre part l'introduction de la parabole évangélique du semeur, qui figurait certainement déjà dans l'original de toutes les versions de notre livre, prouve que cet original était une adaptation chrétienne de la vie de Bouddha. (M. Jacobs cherche en vain à diminuer la force de cette preuve en montrant que la parabole en question a des analogues dans la littérature bouddhique).

LES SEPT INFANTS DE LARA

Le nom de ces héros d'une vieille légende espagnole n'a pas été sans retentir en France aux beaux temps du romantisme. Dès 1822, Abel Hugo avait traduit neuf des romances qui leur sont consacrées, et raconté l'impression que lui avait produite, à Madrid, la représentation de la *comedia* de Matos Fragoso, où l'on voyait, aux applaudissements frénétiques de la foule, les têtes sanglantes des infants exhibées, à la fin d'un repas, à leur malheureux père. En 1828, Victor Hugo, d'après une des romances traduites par son frère, et en prétendant s'inspirer aussi d'une « romance mauresque » imaginaire, composait librement la trentième de ses *Orientales*, qui met en scène la vengeance tirée par le bâtard Mudarra du meurtrier de ses frères. En 1836, Félicien Mallefille faisait jouer avec grand succès un drame extravagant intitulé *Les Sept Infants de Lara*, auquel la légende n'a guère fourni que quel-

ques noms propres. Ce qui avait surtout, en France, fait la célébrité de ce thème, c'est la « dague au pommeau d'agate » que Mudarra,

> Le fils de la renégate,
> Qui commande une frégate
> Du roi maure Aliatar,

porte sans fourreau jusqu'à ce qu'il ait pu l'enfoncer dans la gorge du traître. Cette dague semblait en former le trait le plus romantique et le plus espagnol : romantique, il l'était à coup sûr ; espagnol, il aurait pu l'être, mais il sortait tout entier de l'imagination de Victor Hugo, et il lui avait été suggéré par le besoin d'une rime (1).

Depuis lors, les principales romances des Infants de Lara ont été traduites dans les *romanceros* de Damas-Hinard et de M. de Puymaigre, et ce dernier érudit les a accompagnées d'un intéressant commentaire; mais l'Espagne romantique a perdu le prestige qu'elle exerçait au commencement du siècle, et ce ne sont que les curieux d'ancienne littérature qui connaissent aujourd'hui ces fragments épiques et en apprécient, à travers les déformations qu'ils ont subies, l'originale et archaïque beauté.

En Espagne, la légende des Infants de Lara n'a pas

(1) [On trouvera plus loin une comparaison détaillée du poème d'Hugo avec sa source.]

cessé d'être vivante et même populaire. Après les « comédies » du XVIe et du XVIIe siècle, et les tragédies classiques de l'époque *afrancesada* (1), elle a inspiré, en 1834, à Angelo Saavedra (le duc de Rivas) son drame du *Moro Exposito*, premier et éclatant manifeste du romantisme que l'Espagne, chose bizarre, était venue chercher à Paris. En 1853, Manuel Fernández y González en a tiré un roman historique qui obtint un succès fort disproportionné à sa valeur, et qui jouit encore d'une immense popularité, si bien que les inventions de ce médiocre imitateur d'Alexandre Dumas ont créé, dans les lieux mêmes où se passe l'action de la vieille épopée, une de ces pseudo-traditions qu'il faut bien se garder de prendre pour authentiques. Si les romances elles-mêmes ne paraissent pas s'être, comme d'autres, conservées dans la mémoire du peuple, un livre populaire, qui remonte au XVIIIe siècle et qui s'appuie tant sur les romances que sur les chroniques, faisant d'ailleurs de leurs données un mélange informe et accompagnant le récit de réflexions ridiculement morales, n'a pas cessé de s'imprimer en de nombreuses éditions et ne manque jamais, dans aucune ville d'Espagne, à ce qu'on appelle la *libreria de cordel*, cette bibliothèque populaire dont les volumes, bro-

(1) On appelait *afrancesados* les Espagnols, fort nombreux alors, qui affectaient d'admirer exclusivement et d'imiter en tout nos mœurs et notre littérature.

chures grossièrement imprimées, pendent sur les cordeaux qui servent d'étalage aux marchands.

La critique érudite s'est, depuis longtemps aussi, occupée de ce sujet. En dehors des romances, qui ne remontent qu'aux XVe et XVIe siècles, l'histoire des Infants de Lara est racontée dès le XIIIe siècle dans la célèbre *Crónica general* du roi Alphonse X, et, même dans la forme très altérée où ce document était connu jusqu'ici, il était facile de discerner, au milieu de la prose, des vers plus ou moins mutilés, et, parfois, des vers qui se retrouvent dans les romances postérieures. Pendant que les historiens discutaient la réalité des événements rapportés dans la *Crónica*, les philologues cherchaient à comprendre le rapport qui existait entre la version d'Alphonse et les romances. Ce rapport resta obscur jusqu'à ce que Milá y Fontanals, le vrai fondateur en Espagne de l'histoire critique de la littérature médiévale, établit que romances et chronique remontaient également à une ancienne épopée, à un *cantar de gesta* qui était au moins du XIIe siècle. Il prouva, en effet, que l'Espagne, — ou au moins la Castille, — avait eu, tout comme la France, son épopée nationale. Cette épopée n'est pas absolument spontanée : elle est née de la nôtre, et ce sont nos « jongleurs » qui, dès le Xe siècle sans doute, ont importé au delà des Pyrénées leurs thèmes poétiques, leurs laisses assonantes, leur chant monotone et fortement rythmé, et la « vielle » dont ils

l'accompagnaient. Mais cette plante exotique s'est promptement enracinée dans le sol où elle avait été introduite, et elle s'y est développée d'une façon puissante et vraiment nationale. Après avoir d'abord imité, puis accommodé à leur sentiment patriotique les chansons françaises, les *juglares* espagnols en ont bientôt composé d'autres,—qui ne doivent aux nôtres que leur forme générale, — sur l'histoire propre de la Castille. De leur travail, qui, malheureusement, s'est en grande partie perdu, il s'est du moins conservé deux admirables fragments, celui des *Infants de Lara* et celui, plus moderne, du *Cid*.

De la geste du *Cid*, il nous reste un poème presque complet, sans parler d'un autre de moindre valeur; les débris des *Infants* ont été sauvés d'une part par le roi Alphonse et ses copistes, qui en ont inséré dans la *Crónica general* un résumé et des morceaux presque textuels, d'autre part par les romances qui se sont détachées au xve siècle, peut-être dès le xive, des *cantares* dont elles n'étaient d'abord que des « laisses (1) », mais qui, peu à peu, se sont altérées, modifiées, développées à leur façon, et ont pris une existence propre, comme ces rameaux qu'on plante dans le sol et qui croissent ensuite loin du tronc auquel ils ont appartenu.

(1) On sait qu'on appelle « laisses » les séries de vers sur la même assonance ou la même rime dont se composent les chansons de geste françaises et espagnoles.

Avoir reconnu ce fait pour les romances épiques en général et spécialement pour celles des Infants, c'est le grand mérite de Milá y Fontanals.

Toutefois, il n'avait pas vu la vérité tout entière. Il ne s'était pas — faute de documents — rendu compte que l'épopée espagnole, comme la française, avait vécu et évolué pendant des siècles. Il ne possédait pas le texte primitif de la *Crónica general*, et il ne savait pas que cet ouvrage avait subi des modifications successives, lesquelles avaient, pour la partie relative aux Infants, une importance capitale. Il comparait les romances à la *Crónica* sans disposer, pour cette comparaison, des éléments nécessaires. Aussi se trouvait-il fort embarrassé en présence de certains traits des romances, qu'il sentait bien ne pas devoir appartenir à leurs auteurs, et qu'il ne retrouvait pourtant pas dans la chronique d'Alphonse. Un jeune savant espagnol, M. Ramon Menéndez Pidal, dans un très beau livre consacré à notre légende (1), vient enfin de faire la lumière sur les points restés obscurs. Il a d'abord retrouvé dans les manuscrits le texte authentique du résumé d'Alphonse X, puis il a montré que des remaniements de ce résumé, restés à peu près inconnus jusqu'à lui, y avaient introduit des emprunts à d'autres poèmes que celui où Alphonse avait puisé, formes soit parallèles, soit successives, de la chanson

(1) *La Leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid 1896, in-8°.

de geste. Il a retrouvé ainsi des traces de trois *cantares*, et a fait voir que les romances étaient issues, comme il est naturel vu leur date, des versions les plus récentes. Ce n'est pas ici le lieu d'exposer la méthode et le détail des recherches de M. Menéndez Pidal (1); je me bornerai à présenter brièvement ce qui me paraît en être le résultat essentiel.

Il semble bien que, sous le comte de Castille Garci Fernández (970-995), il se passa dans les luttes quotidiennes entre chrétiens et Mores, luttes qui, mêlées de succès et de revers, préparaient la totale *reconquista*, un événement tragique qui impressionna fortement les esprits. Sept frères, fils du seigneur de Salas, petite ville du district de Lara (la vallée montagneuse où court l'Arlanza), tout voisin alors du domaine musulman, furent tués dans la plaine d'Almenar, près du Duero, en un combat que dirigeait Gálib, le lieutenant du célèbre Almansor, *hadjib* du Calife de Cordoue. Les sept jeunes têtes, avec celle d'un vieillard, gouverneur ou *amo* des « infants (2) », furent rapportées à Salas et exposées dans la principale église : elles sont encore là, réduites à des crânes qui tombent en poussière. Est-il vrai que les infants avaient été victimes

(1) J'ai consacré au livre de M. Menéndez Pidal deux articles dans le *Journal des Savants* (mai et juin 1898 ; tirage à part à la librairie Bouillon).

(2) Ce titre, réservé aujourd'hui aux enfants puînés des rois, était alors donné à tous les fils de familles nobles.

d'une trahison et que l'auteur de cette trahison était Rodrigo Velázquez, leur oncle maternel? Rien n'est moins impossible en soi, dans ces sombres temps où les haines atroces, les parjures, les assassinats, formaient avec les razzias impitoyables et les aventures héroïques la trame habituelle de la vie des farouches *fijos dalgo*. Mais cela pourrait bien aussi être simplement dû à l'imagination populaire, qui dans tout désastre voit une trahison. Quoi qu'il en soit, la tradition le crut et le répéta, et de ce motif éminemment épique l'épopée naissante ne tarda pas à s'inspirer.

Vers la fin du XIe siècle ou le commencement du XIIe se forma une première chanson, qui se bornait sans doute à raconter la trahison de Rodrigo, la mort des infants et de leur *amo* Muño Salido, et le pieux dépôt de leurs têtes dans l'église de Sainte-Marie de Salas. Dans le courant du XIIe siècle, sans doute, vint s'ajouter à ce noyau primitif une seconde partie : le sentiment de la justice poétique réclamait une revanche, la vengeance des victimes, la punition du traître ; c'est ainsi que chez nous la chanson primitive qui racontait la trahison de Ganelon et la mort de Roland a reçu un complément où les Sarrasins sont vaincus et Ganelon est écartelé. Ici on feignit que le père des infants, Gonzalvo Gustioz, avait été chargé, par le perfide Rodrigo, d'un message à la Bellérophon auprès d'Al-

mansor à Cordoue; que, jeté par celui-ci en prison, il avait été soumis à l'affreux supplice de se voir présenter à l'improviste les têtes de ses fils envoyées à Cordoue; mais que dans sa captivité il avait eu d'une princesse more un fils, Mudarra, qui, élevé à Cordoue, avait appris un jour le secret de sa naissance, était venu en Castille et avait vengé son père et ses frères sur Rodrigo Velázquez. C'est le *cantar de gesta* ainsi amplifié qu'a connu Alphonse X au XIIIe siècle et qu'il a résumé dans sa chronique.

Les autres *cantares* ne sont que des variantes de celui-là, et les différences qu'ils présentent s'accusent en général, mais non toujours, comme postérieures. Ils ont donné à Gonzalvo Gustioz, aux infants, à Rodrigo, une histoire antérieure, par un procédé que nous retrouvons à chaque instant dans les renouvellements de nos chansons de geste ; ils ont, sous l'influence même de ces chansons, — que d'ailleurs le premier *cantar* avait déjà largement subie, au moins dans sa seconde partie, — modifié certains détails, introduit certains épisodes d'un caractère romanesque et chevaleresque ; ils ont ajouté à la mort de Rodrigo le supplice de sa femme, Llambla, cause première de la terrible tragédie ; mais en somme ils ont gardé intact le fond du poème primitif, et c'est ce fond qui par eux a passé dans le petit groupe de romances anciennes consacrées aux Infants de Lara, et qui fait de ce groupe, avec celui

des romances du Cid, le plus beau et le plus vraiment épique du romancero castillan.

Ce *cantar* est en effet une œuvre de premier ordre, autant que nous permettent de le juger les débris qui en ont été sauvés. Certains morceaux, grâce au roi chroniqueur et aux remanieurs de son œuvre, nous sont arrivés presque intacts, avec leur rythme et leurs assonances (1), avec leur style énergique et pittoresque. D'autres parties sont moins bien conservées, mais nous pouvons toujours suivre le récit et en apprécier le caractère. Je voudrais, par une analyse mêlée de traduction, donner aux lecteurs une idée de ce poème si original et si puissant, où revit toute la vieille Castille de l'époque barbare, où se peignent avec une naïveté saisissante son orgueil, son point d'honneur bizarre et impitoyable, son esprit de famille, ses superstitions, ses haines et ses tendresses, son individualisme hautain, sa lutte acharnée contre le More et ses perpétuelles ententes avec lui. C'est un tableau aux couleurs à la fois éclatantes et sombres, qui n'est pas une œuvre factice d'imagination rétrospective, qui est l'image toute vivante créée d'un jet puissant et spontané par l'époque même qui s'y est représentée. Je me servirai, pour la reproduction que j'essaie d'en donner, de toutes les formes que M. Me-

(1) M. Menéndez Pidal a restitué avec bonheur un grand nombre de vers du *cantar* d'après les chroniques.

néndez Pidal a si laborieusement retrouvées et qu'il a souvent restaurées avec un goût si sûr; j'indiquerai seulement en note, quand cela me semblera intéressant, les variantes que je n'aurai pas admises dans mon exposé. Je tâcherai de laisser intacte la couleur de la vieille fresque, convaincu que c'est précisément ce qu'elle offre souvent d'étrange et de barbare qui en fait en partie l'intérêt, et que les beautés d'ordre impérissable qui s'y rencontrent ne seront que plus frappantes si l'on comprend bien le milieu, profondément original et particulier, dans lequel elles sont écloses.

Voici donc quel était, dans ses deux parties, le *cantar* des Infants de Salas que les *juglares* de la Vieille-Castille chantaient au XIIe siècle, en accompagnant d'un coup d'archet sur la *vihuela* la mélopée des longs vers de quatorze syllabes.

*
* *

Gonzalvo Gustioz, seigneur de Salas, avait épousé doña Sancha, sœur de Rodrigo ou Ruy Velázquez, seigneur de Vilvestre. Il en avait eu sept fils, les sept infants de Salas, très voisins par la date de leur naissance (1), qui avaient tous été élevés par le bon

(1) Les romances, sans doute d'après un *cantar* plus récent, disent que doña Sancha avait eu ses sept fils d'une portée, ce qui la fait traiter de *puerca* (truie) par doña Llambla.

chevalier Muño Salido, et avaient été faits chevaliers le même jour par le comte de Castille Garci Fernández. Ils étaient déjà chevaliers quand leur oncle Rodrigo Velázquez épousa doña Llambla (c'est le nom latin *Flammula*), cousine du comte. Les noces furent célébrées à Burgos, en grande magnificence, et durèrent cinq semaines; il y eut de belles réjouissances, *bouhourdis* (1) et course de taureaux, jeux de tables (2) et d'échecs, et jongleurs chantant leurs chansons. Dans la dernière semaine, Ruy Velázquez fit dresser un *tablado* (3) très haut, hors de la ville, sur la grève de l'Arlanzon, et promit un riche présent à qui le renverserait d'un coup de lance. Tous les chevaliers présents s'y essayèrent, mais sans succès. Alvar Sánchez, cousin germain de doña Llambla, frappa la poutre la plus haute d'un coup si fort qu'on l'entendit de la ville. Doña Llambla, qui était restée dans Burgos avec sa belle-sœur doña Sancha et les sept infants, ayant su que c'était son cousin qui avait porté ce coup, s'écria :

(1) Les *bouhourds* sont de grosses lances courtes avec lesquelles on joutait: de là *bouhourder* (esp. *bofordar*), *bouhourdis*. On remarquera qu'il ne s'agit pas encore des tournois proprement dits, qui furent inventés en France au XIe siècle.

2) Sorte de trictrac fort en faveur au moyen âge.

(3) Le *tablado* était à peu près ce qu'était chez nous la quintaine, un assemblage de pièces de bois qu'on frappait de la lance et qu'il fallait renverser ; mais la difficulté était surtout dans le fait que les poutres ou *tablas* étaient placées très haut.

— Voyez, amis, quel chevalier est Alvar Sánchez ! Nul autre que lui n'a pu frapper jusqu'au haut du *tablado*.

Gonzalvo Gonzálvez, le plus jeune des infants, piqué de ces paroles, prit sa lance, s'achemina seul, sans qu'on s'en aperçût, vers la grève, et frappa si rudement le *tablado* qu'il brisa une des poutres du milieu. Doña Sancha et ses fils, quand ils l'apprirent, en eurent grande joie, et doña Llambla en eut grand dépit. Mais Alvar Sánchez se mit à insulter Gonzalvo, tant que celui-ci, d'un coup de son poing terrible, lui brisa les dents et les mâchoires, et le jeta mort à ses pieds.

Quand doña Llambla sut l'événement, elle se prit à pleurer et à crier, disant que jamais dame n'avait ainsi été insultée à ses noces (1). A ses cris accourut Ruy Velázquez, qui s'élança vers la grève, où les infants avaient rejoint Gonzalvo, et frappa celui-ci d'un bâton sur la tête, en sorte que le sang jaillit en cinq endroits. Gonzalvo lui dit que, sur sa vie, il ne recommençât pas, et, Ruy ayant de nouveau levé son bâton, Gonzalvo, qui n'avait pas d'armes, saisit un autour qu'un écuyer portait sur le poing, et en frappa si violemment son oncle au visage que le sang jaillit par les narines. Ruy Velázquez appela ses hommes aux

(1) Faire un affront à une mariée le jour de ses noces est un délit puni par le *Fuero real*.

armes ; les infants de leur côté réunirent leurs vassaux, et une mêlée furieuse allait s'engager, quand survinrent le comte Garci et Gonzalvo Gustioz, qui rétablirent la paix. On déclara se pardonner des deux parts, mais la rancune inextinguible couvait dans le cœur altier de doña Llambla (1)

Elle dissimula toutefois, et invita ses neveux à venir à son château de Barbadillo, pendant que leur père et son mari accompagnaient le comte dans une tournée militaire. Sur les bords de l'Arlanza, qui baigne Barbadillo, les infants prirent des oiseaux avec leurs faucons et les offrirent à leur nouvelle tante. Pendant qu'on attendait le repas, doña Llambla, de son palais, aperçut Gonzalvo, qui, ne se croyant pas regardé, et désirant baigner son faucon dans la rivière, n'avait gardé que ses vêtements de dessous (*paños de lino*). Doña Llambla voulut voir là une offense mortelle.

— Amies, dit-elle à ses femmes, voyez-vous dans quel costume Gonzalvo se montre à nous ? C'est pour que nous nous éprenions de lui ; mais je vous dis qu'il ne m'échappera pas sans que je me sois vengée.

Et appelant un de ses hommes, elle lui dit :

— Prends une courge, remplis-la de sang, et jette-la à la poitrine de celui que tu vois là qui baigne son

(1) Les *cantares* postérieurs supposent qu'il y avait entre Alvar Sánchez et doña Llambla une intimité coupable ; mais il est plus conforme aux idées et aux mœurs antiques d'attribuer le ressentiment de Llambla simplement au fait que le mort était son parent.

faucon, et si on te menace sauve-toi et viens à moi, et n'aie pas peur : je te garantirai.

L'homme fit ce qui lui avait été dit et couvrit de sang les vêtements blancs de Gonzalvo. Les infants, qui se croyaient bien avec doña Llambla, se mirent à rire ; mais Gonzalvo s'écria :

— Frères, vous avez tort de rire, et je vous dis que si pareil outrage avait été fait à l'un de vous, je ne vivrais pas un jour sans l'avoir vengé (1).

Alors Diago Gonzálvez, l'aîné des frères, dit :

— La chose est grave, en effet, et mérite réflexion. Courons à cet homme : s'il nous attend sans crainte, c'est qu'il n'a voulu que se jouer ; mais s'il s'enfuit vers doña Llambla, c'est qu'il a agi par son ordre, et alors nous le tuerons, quand même elle voudrait le protéger.

Ils prirent donc leurs épées et montèrent au palais, et l'homme, quand il les vit, s'enfuit vers doña Llambla, et elle le couvrit de son manteau.

— Tante, lui dirent les infants, n'essayez pas de protéger cet homme!

— C'est mon serviteur, dit-elle, et puisqu'il est sous ma garde, je vous défends de le toucher.

Mais ils l'arrachèrent de dessous son manteau, et le tuèrent sous ses yeux, et des coups d'épée qu'ils

(1) Salir les vêtements de quelqu'un en lui jetant une courge est aussi une offense punie par un *fuero*.

lui donnèrent le sang jaillit sur la coiffe et sur le vêtement de doña Llambla, si bien qu'elle en resta tout ensanglantée (1). Puis ils s'en allèrent à leur château de Salas, peu éloigné de Barbadillo.

Doña Llambla fit dresser au milieu de sa cour un catafalque où elle plaça le corps du mort, et pendant trois jours elle le pleura avec ses femmes, déchirant ses vêtements, et disant qu'elle était veuve et n'avait pas de mari. Et quand Ruy Velázquez arriva à Barbadillo, elle se jeta à ses pieds tout en pleurs et les vêtements déchirés, et lui demanda vengeance.

— Doña Llambla, répondit Rodrigo, taisez-vous et prenez patience ; car je vous promets que je vous ferai tel droit de cette injure que le monde entier en aura que dire.

Tel est le sanglant prologue de la tragédie.

Cependant Gonzalvo Gustioz, revenu aussi à Salas, avait appris la chose et engagé ses fils à apaiser leur oncle ; ils lui offrirent, en effet, satisfaction, et Rodrigo feignit d'accepter, leur adressa des paroles flatteuses, et sembla être redevenu leur meilleur ami. Quelques jours après, il dit à son beau-frère :

— Vous savez qu'Almansor de Cordoue est mon

(1) C'était l'offense la plus grave que l'on pût faire à une femme de haut rang : le manteau qu'elle étendait sur un fugitif devait être un asile inviolable.

ami depuis longtemps (1), et il m'a promis un secours d'argent pour mes noces, qui m'ont causé de grandes dépenses. Vous me rendriez service si vous vouliez lui porter une lettre et lui demander de tenir sa promesse.

Gonzalvo y ayant consenti de bonne grâce, Rodrigo fit écrire, par un More qu'il avait, une lettre en arabe où il disait : « A vous, Almansor, de moi Ruy Velázquez, salut, comme à celui que j'aime de tout cœur. Je vous fais savoir que les fils de Gonzalvo Gustioz, celui qui vous porte cette lettre, m'ont insulté moi et ma femme, et comme je ne puis me venger d'eux en terre chrétienne ainsi que je le voudrais, je vous envoie leur père, en vous priant, si vous m'aimez, de le faire décapiter. De mon côté, je rassemblerai une troupe et j'entrerai sur votre territoire comme pour vous combattre, et j'emmènerai avec moi mes sept neveux dans la plaine d'Almenar. Envoyez là une armée sous les ordres de Galve et Viara, mes amis : je leur livrerai mes neveux, qu'ils décapiteront. Ce sera pour vous un grand avantage, car vous n'avez pas parmi les chrétiens d'ennemis plus redoutables, ni dans lesquels le comte Garci Fernández ait plus de confiance. » Puis, — ayant fait tuer l'écrivain, — il

(1) Rien n'était moins rare alors que ces amitiés, plus ou moins clandestines, entre les chefs mores et les barons chrétiens : l'histoire du vrai Cid en montre, on le sait, plus d'un exemple. On ne retrouve plus rien de pareil après le XIe siècle.

se rendit à Salas et remit la lettre à Gonzalvo, en l'assurant de sa reconnaissance et en disant à doña Sancha, sa sœur, que Gonzalvo reviendrait riche de sa mission.

Quand Almansor, ayant reçu Gonzalvo, eut ouvert la lettre que celui-ci lui tendait, il eut horreur d'une telle perfidie et ne voulut pas le tuer; il se contenta de l'enfermer dans sa prison. Puis il ordonna à Galve et à Viara de rassembler une armée et de la conduire, pour le jour marqué, dans la plaine d'Almenar.

Cependant Ruy Velázquez proposait à ses neveux de faire avec lui une razzia en territoire more (1) et leur donnait rendez-vous dans la plaine d'Almenar, où il les précéderait, son château de Vilvestre en étant plus voisin que Salas. Les infants se mirent en marche, accompagnés de leur fidèle *amo* Muño Salido, lequel était grand *aguerero*, c'est-à-dire très versé dans cette science des augures qui jouait un rôle essentiel dans la vie des aventuriers castillans d'alors (2). A un défilé de la vallée qu'ils descendaient,

(1) Il paraît singulier que cette proposition soit faite et acceptée pendant que Gonzalvo est à Cordoue, auprès d'Almansor. On comprendrait mieux que, Gonzalvo ne revenant pas, Rodrigo proposât à ses neveux d'aller le venger ou s'emparer de quelque otage pour le ravoir, et il y a en effet certains indices qui permettent de croire qu'une telle version a existé.

(2) Le vol des oiseaux ne faisait pas seulement pressentir le succès des expéditions : il en suggérait souvent l'entreprise et la

il vit des oiseaux de si funeste présage qu'il engagea les infants à revenir sur leurs pas et à attendre une meilleure conjoncture. Mais Gonzalvo lui répondit que le présage concernait sans doute le seul Rodrigo, chef de l'expédition, et qu'ils ne retourneraient pas. Alors Muño Salido leur dit :

— Fils, je vous dis la vérité. Si vous êtes résolus à braver ces augures, envoyez dire à votre mère qu'elle fasse dresser sept catafalques couverts de noir au milieu de sa cour, et qu'elle vous pleure comme morts.

— Muño Salido, cria Gonzalvo, si vous n'étiez mon *amo*, je vous tuerais pour ces paroles : je vous défends de les répéter.

— Puisqu'il en est ainsi, dit Muño, donnez-moi congé, car je m'en retourne à Salas et nous ne nous reverrons jamais.

Il s'en retourna vers Salas ; mais en chemin il pensa qu'il faisait mal de laisser ainsi, par crainte de la mort, ceux qu'il avait élevés, surtout étant vieux et de grand âge comme il était, et qu'il était plus naturel à lui d'affronter la mort qu'à eux qui étaient tout jeunes et pleins d'avenir, et que puisqu'ils ne craignaient pas la mort il devait, lui, encore moins la craindre, et que s'ils y mouraient et qu'il survécût, il serait déshonoré : « et ce serait grande honte pour

direction. C'est ainsi que le Cid, et bien d'autres comme lui, « vivaient à augure ».

moi, pensa-t-il, d'avoir été honoré dans ma jeunesse et d'être honni dans ma vieillesse ». Et tournant bride, il reprit le chemin que suivaient les infants.

Quand il les rejoint, ils sont déjà près de Rodrigo, dans le val de Febros, et lui ont raconté les efforts du vieillard pour les arrêter. Il s'ensuit entre Rodrigo et Muño un échange de paroles violentes, et le terrible Gonzalvo tue d'un coup de poing un chevalier de son oncle qui voulait frapper l'*amo*. Les deux bandes vont en venir aux mains, quand Rodrigo, sachant que sa vengeance ne lui échappera pas, accepte la satisfaction légale de cinq cents sous que lui offre Gonzalvo, et tous se dirigent vers la plaine d'Almenar.

Je ne raconterai pas la bataille, dans laquelle les infants, abandonnés par leur oncle et enveloppés d'ennemis, ne sont vaincus que par leur fatigue, devenue si grande qu'ils ne peuvent plus même lever le bras pour frapper. Je citerai seulement le trait sublime de la mort du vieux Muño Salido, qui, au commencement du combat, bien qu'il vienne d'avoir la preuve de la trahison de Rodrigo, dit aux infants :

— Fils, ne craignez rien, car les augures que je vous ai dit qui étaient contraires ne l'étaient pas ; ils étaient bons et donnaient à entendre que nous serions vainqueurs et ferions grand butin. Allez hardiment, et je vous dis que je frapperai le premier coup, et je vous recommande à Dieu.

Et, piquant son cheval, il se jette au milieu des ennemis et tombe percé de coups.

A un moment, les infants peuvent envoyer un d'eux à Ruy Velázquez, qui est demeuré avec sa troupe spectacteur du massacre des leurs, pour lui demander s'il les secourra.

— Ami, lui répond Rodrigo, va-t-en à ta bonne aventure ! Croyez-vous donc que j'aie oublié l'affront que vous m'avez fait à Burgos quand vous avez tué Alvar Sánchez? et celui que vous avez fait à ma femme doña Llambla quand vous lui avez arraché son serviteur de dessous son manteau et que vous le lui avez tué devant elle et avez ensanglanté sa coiffe et ses vêtements? et la mort du chevalier que vous m'avez tué à Febros? Vous êtes de bons chevaliers : défendez-vous comme vous pourrez, car de moi vous n'aurez aucun secours.

Quand les infants ont été amenés dans la tente de Galve et de Viara, ceux-ci, pleins d'admiration et de pitié, les épargneraient ; mais Ruy Velázquez accourt et les menace de les dénoncer à Almansor, et ils donnent alors l'ordre de décapiter les infants, ce qui se fait en commençant par l'aîné, Diago, et en finissant par Gonzalvo, le plus jeune. Rodrigo repaît ses yeux de ce spectacle, puis retourne à Vilvestre. Galve et Viara se rendent à Cordoue et présentent à Almansor les têtes des infants et celle de Muño Salido.

Gonzalvo Gustioz était dans sa prison quand il vit entrer Almansor.

— Salut, seigneur! lui dit-il ; je pense que si tu me visites, c'est que tu veux me délivrer.

— Oui, mais d'abord écoute. Mes guerriers ont combattu les chrétiens dans la plaine d'Almenar, et nous avons eu la victoire ; on m'a envoyé huit têtes, sept de jeunes et une de vieux. On dit qu'elles sont du district de Lara. Vois-les, et dis si tu les connais.

Et il mena le prisonnier dans la grande salle de son palais, où, sur un drap blanc, étaient exposées les têtes, d'abord celle de Muño, puis celles des sept infants, dans l'ordre de leur naissance. Dès que Gonzalvo les aperçut, il les reconnut et tomba par terre comme mort. Puis il se releva, et, prenant les têtes dans ses mains l'une après l'autre, il consacra à chacune d'elles le « regret » funèbre auquel elle avait droit.

Ce morceau, par un heureux hasard, nous est arrivé presque intact, dans la forme de ses grands vers assonants. Je vais tâcher de le traduire fidèlement. On ne peut rien imaginer à la fois de plus profondément épique et de plus particulièrement castillan et médiéval. Gonzalvo ne se borne pas à de vaines lamentations : il s'attache, — et c'est là ce qui est profondément épique et ce qui ne serait jamais venu à l'idée d'un poète de cabinet, — en tenant chacune de ces têtes sanglantes, à faire l'éloge de celui auquel elle appartenait ; il met

en relief les qualités qui le distinguaient et qui rendent sa perte déplorable, et ces qualités sont tellement caractéristiques du temps et du lieu qu'elles donnent à cette poignante oraison funèbre, à côté de sa haute valeur poétique, tout le prix d'un incomparable document d'histoire et d'archéologie (1).

Il prit d'abord dans ses bras la tête de Muño Salido,
Et il parlait avec elle comme s'il eût été vivant.
« Dieu te sauve, Muño Salido, mon compère et mon ami !
Qu'as-tu fait de mes fils ? Je les avais mis entre tes mains
Parce qu'en Léon et en Castille vous étiez très redouté (2),
Et par de plus hauts que vous-même vous étiez servi.
Que Dieu vous pardonne, mon compère et mon ami,
Si vous avez été du conseil de leur oncle don Rodrigo !
Mais non, vous ne l'aurez pas fait, d'après tout ce que j'ai su de vous :
Vous aurez pris les augures comme leur *amo* et leur parrain ;
Gonzalvo Gonzálvez, mon fils, n'aura pas voulu vous croire.
Et pardonnez-moi, compère et mon bon ami,
Si j'ai dit sur vous une si grande fausseté. »

La tête de Muño Salido, il la remit en son lieu,
Et il fut prendre dans ses bras celle de Diago Gonzálvez,
En arrachant ses cheveux et la barbe de sa face.
« Me voilà seul et malheureux pour ces noces et ce *bouhourdis* !
Fils Diago Gonzálvez, c'est vous que j'aimais le mieux.
Grand bien vous voulait le comte, car vous étiez son juge ;
Vous avez aussi porté son enseigne au gué de Cascajar :
En manière d'homme très hardi vous l'en avez tirée avec honneur ;

(1) Je marque par des blancs, au milieu de chaque vers, la pause qui le sépare en deux hémistiches, si nettement marqués qu'ils ont été plus tard, dans les romances, considérés comme des vers distincts. J'essaie ainsi de faire mieux ressortir le rythme du vieux vers castillan.

(2) La vieille poésie épique castillane, comme la nôtre, mélange souvent les *tu* et les *vous* dans un discours adressé à la même personne, et parfois dans la même phrase.

Vous avez fait ce jour-là, fils, une très grande vaillantise :
Vous avez levé l'enseigne et l'avez mise dans la plus grande mêlée ;
Trois fois elle fut abattue, et trois fois vous la relevâtes,
Et vous avez tué avec elle deux rois et un gouverneur.
Ils descendirent, les Mores, ils furent obligés de lâcher pied,
Ils se refugièrent sous leurs tentes, car ils n'osaient en sortir.
Ruy Velázquez eût été preux s'il était mort ce jour-là !
Les Mores veillèrent toute la nuit, et s'en allèrent à Gormaz (1).
Ce jour-là le comte vous donna Caraço en héritage :
La moitié en est peuplée, la moitié est à peupler ;
Puisque vous êtes mort, fils, l'endroit se dépeuplera. »
La tête de Don Diago, il se prit à la baiser ;
La baignant de ses larmes, il la remit en son lieu.
Comme chacun naquit, dans cet ordre il les prenait.

La tête de don Martin Gonzálvez, il la prit dans ses bras :
« O fils Martin Gonzálvez, personne tant honorée,
Qui pourrait juger en vous tant de beaux enseignements ?
Un tel joueur de tables, il n'y en avait pas dans toute l'Espagne.
Avec sagesse et mesure vous parliez en tout lieu.
Que je vive ou que je meure, de moi il ne m'en chaut plus ;
Mais j'ai un deuil cruel pour votre mère doña Sancha :
Sans fils et sans mari, elle va rester si déconfortée ! »
La tête de don Martin, il la posa en pleurant,
Et celle de Suero Gonzálvez, il la prit dans ses bras.

« Ah ! fils Suero Gonzálvez, cœur vaillant et loyal,
De vos perfections un roi pourrait se contenter.
Vous étiez maître en fait d'oiseaux, vous n'y aviez pas votre pareil
Pour bien chasser avec eux et les faire muer à leur temps.
Mauvaises noces nous arrangea le frère de votre mère !
Moi, il m'a mis en captivité, et il vous a fait décapiter.
Ceux qui sont nés et qui naîtront l'en appelleront traître. »

Il baisa la tête et la posa en pleurant,
Et il prit dans ses bras celle de Fernand Gonzálvez.

(1) Cette bataille de Cascajar, où Ruy Velázquez et Diago Gonzálvez luttèrent de prouesse, paraît avoir été l'objet d'un poème à part, mais sans doute postérieur à notre chanson ; l'allusion faite ici aura été insérée plus tard.

« Fils, corps honoré, et nom de bon seigneur,
Nom du comte Fernand Gonzálvez (1), celui qui vous baptisa !
De vos qualités, fils, se contenterait un empereur :
Tueur d'ours et de sangliers, et seigneur des chevaliers !
Soit à pied, soit à cheval, aucun autre n'était meilleur.
Jamais de mauvaises compagnies vous n'avez été ami,
Mais avec les grandes et les hautes vous vous trouviez à l'aise.
Votre oncle Don Rodrigo nous a arrangé de mauvaises noces !
Il vous a fait tuer, et moi il m'a mis en prison.
Traître l'en appelleront ceux qui sont nés et qui sont à naître. »

Il baisa la tête et la remit en son lieu.
Celle de Ruy Gonzálvez, il la prit entre ses bras.
« Fils Ruy Gonzálvez, corps adroit et dispos,
De vos bonnes apertises un roi serait content.
Loyal envers votre seigneur, véridique envers vos amis,
Le meilleur chevalier d'armes que jamais homme ait vu !
Mauvaises noces nous a arrangées votre oncle Don Rodrigo !
Il vous a fait décapiter, et de moi il a fait un captif.
Vous voilà sorti de ce monde misérable ;
Mais lui, pour toujours, il a perdu le paradis. »

Baisant cette tête, il la remit en son lieu,
Et dans ses bras il prit celle de Gustio Gonzálvez ;
De la poussière et du sang il nettoya bien le visage,
Et, faisant un deuil si cruel, il la baisa sur les yeux :
« Ah ! fils Gustio Gonzálvez, quelles bonnes qualités vous aviez !
Vous n'auriez pas dit un mensonge pour tout ce qu'il y a en Espagne.
Chevalier de noble sorte, très bon frappeur d'épée,
Celui que vous frappiez en plein, il restait mort ou étourdi.
Mauvaises nouvelles iront de vous, fils, au district de Lara ! »

Puis il baisa la tête et la remit en son lieu ;
Celle de Gonzalvo Gonzálvez, il fut la prendre dans ses bras,
Arrachant ses cheveux, faisant un deuil extrême :
« Fils Gonzalvo Gonzálvez, comme votre mère vous aimait !
Et vos bonnes façons, qui pourrait les conter ?
Bon ami pour vos amis, et à votre seigneur loyal,
Connaisseur du droit, vous aimiez à rendre la justice ;

(1) Le « grand comte » de Castille, père de Garci Fernández.

Très expert dans les armes, vous n'aviez pas votre pareil,
Distributeur de votre richesse pour gratifier les vôtres ;
Abatteur de *tablado* tel qu'on n'en a jamais vu ;
En chambre avec les dames mesuré dans vos paroles ;
Il fallait de la subtilité à qui parlait avec vous,
Et celui-là était bien fin qui n'y était pas vaincu.
Ceux qui me craignaient à cause de vous seront mes ennemis ;
Si je retourne à Lara, je ne vaudrai plus rien :
Je n'ai parent ni ami qui se soucie de me venger ;
Mieux me vaudrait être mort que voir un si grand malheur (1) ! »
La tête lui tomba des mains et alla rouler sur les autres,
Et lui-même chut à terre comme mort, ne sachant plus où il était.
Almansor en fut tout ému et se mit à pleurer.

A cette scène d'un si haut pathétique en succède une autre des plus étranges, où éclatent la mobilité et la brutalité de ces âmes primitives. Almansor, quittant la salle tragique, rencontre sa sœur, « qui était très belle et vierge, et qui parlait très bien et très à propos », et il lui dit d'aller réconforter le malheureux père par de bonnes paroles. Elle s'y refuse d'abord, mais il l'exige en la menaçant, et elle entre dans la salle où Gonzalvo était toujours étendu sur le sol. Elle le relève, l'assied auprès d'elle, et commence à le consoler en lui disant :

— Confortez-vous, chrétien ; vous me semblez bien lâche, vous qui, dit-on, dans la bataille, ne craignez ni vivants ni morts ! Vous n'auriez pas supporté ce que j'ai souffert, moi. Mon frère Almansor m'avait mariée à un roi puissant et riche, et nous eûmes sept fils, et

(1) Ces quatre vers paraissent imités des lamentations de Charlemagne sur son neveu, dans la *Chanson de Roland*.

comme nous nous rendions tous à Cordoue pour une fête, nous fûmes surpris dans la campagne de Séville par des chrétiens, qui tuèrent mon mari et mes sept fils ; moi, je m'enfuis et me cachai, et pendant plusieurs jours je souffris grande misère. Et pourtant je ne me tuai pas de douleur comme vous faites ! Et je vois que malgré vos cheveux blancs vous avez le visage frais, et peut-être pourrez-vous encore faire des fils qui vengeront les autres.

Tout ce qu'elle disait était mensonge, car elle était vierge et n'était pas d'âge à avoir eu sept fils. Et Gonzalvo Gustioz fit attention à elle et aux paroles qu'elle avait dites, et lui dit :

— Dame, Dieu donne qu'il en soit ainsi ! Et c'est avec vous que je ferai le fils qui vengera les autres !

Elle eut beau s'en défendre et dire que son frère les tuerait tous les deux : il répondit qu'il ne la laisserait pas aller pour tout ce qu'il y avait de Mores en Espagne. Et, bien qu'il fût miné par la dure prison qu'il avait eue et la mauvaise nourriture, il la saisit et la posséda, et Dieu voulut que de cette union elle restât enceinte d'un fils que, plus tard, on appela Mudarra Gonzálvez, qui fut bon chrétien et tua Ruy Velázquez et doña Llambla et vengea ses frères (1).

(1) Je suis la version d'un remaniement de la *Crónica general*; celle qu'avait adoptée Alphonse X est beaucoup plus banale : Almansor, comme les rois sarrasins de tant de nos chansons de geste,

L'*infante* partie sans que nul eût soupçonné l'aventure, Almansor revint et dit à Gonzalvo :

— Je ne gagne rien à te garder prisonnier, car tu n'as plus ni force ni sens. Je te rends la liberté, et je te ferai accompagner jusqu'aux frontières de la Castille, et je te donnerai ces têtes dans un coffre pour que tu les emportes en ton pays.

Gonzalvo le remercia beaucoup, et le lendemain il se mit en route. Mais auparavant l'infante était venue en secret auprès de lui, et lui avait dit :

— Si j'ai un enfant de toi, comment retrouvera-t-il son père?

— Si c'est une fille, dit Gonzalvo, garde-la, et que ton frère la marie. Si c'est un fils, voici la moitié d'un anneau dont je garde l'autre moitié ; quand il sera homme, qu'il vienne me trouver à Salas et me le rapporte.

Et il partit pour Salas, où doña Sancha fit grande joie de son retour ; mais Gonzalvo ouvrit le coffre qu'il avait apporté et lui montra les têtes :

— Voilà, lui dit-il, le présent que vous envoie Ruy Velázquez, votre frère !

Elle tomba inanimée sur le sol, et depuis elle ni lui n'eurent un jour de joie.

avait chargé *una Mora fija dalgo* de prendre soin du prisonnier ; Gonzalvo et elle s'étaient aimés dans la prison, et elle était ainsi devenue mère de Mudarra.

Leurs malheurs n'étaient pas encore à leur comble. Ruy Velázquez, pour échapper au châtiment de sa trahison, s'était emparé des châteaux dont il avait la garde pour le comte de Castille, et s'était révolté contre lui. Il prit aussi l'un après l'autre tous les domaines de Gonzalvo et ne lui laissa que Salas, qui tombait en ruine, et où doña Sancha et son mari n'avaient plus qu'une pauvre servante. Gonzalvo, à force de pleurer, avait perdu la vue, et il allait avec un bâton à la main. Chaque jour, Rodrigo, non content de cette misère et de cette douleur, faisait jeter sept pierres dans les fenêtres du vieillard pour lui rappeler la mort de ses sept fils. Et cette vie dura dix-huit ans, mais enfin Dieu y pourvut (1).

*
* *

Mudarra, fils de Gonzalvo et de l'infante more, était élevé dans le palais d'Almansor, qui lui voulait grand bien comme à son neveu (2) et qui estimait les belles qualités qu'il montrait dès l'enfance. Quand il eut dix-huit ans, sa mère et son oncle lui apprirent de qui il était le fils (3) et la trahison où ses frères avaient

(1) Ce récit est propre au deuxième *cantar*, que je suis pour toute la fin de préférence au premier, qui est peut-être plus ancien, mais qui, au moins dans le résumé de la *Crónica general*, est moins intéressant et très écourté.

(2) Il faut supposer que la sœur d'Almansor lui avait confessé son aventure et qu'il ne lui en avait pas voulu.

(3) Je prends ce trait au premier *cantar*; le second intercale ici un épisode où Mudarra, jouant aux tables, est appelé par son adver-

péri. Il résolut aussitôt d'aller trouver son père, s'il était encore en vie, et de venger ses frères. Il se dirigea donc vers Salas, avec une troupe de chrétiens, prisonniers d'Almansor, que celui-ci avait mis en liberté et lui avait donnés.

Une nuit, doña Sancha songea un songe qu'elle raconta à son mari :

— Seigneur, sachez que cette nuit, près du matin (1), j'ai songé que vous et moi étions sur une très haute montagne, et du côté de Cordoue je voyais un autour venir en volant, et il se posait sur ma main, et il ouvrait ses ailes, et il me semblait qu'il était si grand que son ombre nous couvrait tous les deux, et il se levait et allait se poser sur l'épaule de Ruy Velázquez, le traître, et il le pressait si fort de ses serres qu'il lui arrachait un bras du corps, et il en coulait des ruisseaux de sang, et je m'agenouillais et buvais le sang.

Gonzalvo soupira et lui dit que peut-être Dieu accomplirait ce songe.

Le jour même, comme le vieillard, revenu de la messe, pleurait dans son manoir en ruines, Mudarra survint et se fit connaître à son père. Gonzalvo craignait que doña Sancha ne fût offensée par la révélation de l'existence de ce bâtard ; mais loin de là, pressen-

saire « fils de personne », et exige alors de sa mère le secret de sa naissance. C'est un récit postérieur, qui a ses modèles dans nos chansons de geste.

(1) C'est l'heure où les songes sont les plus véridiques.

tant en lui le vengeur promis par son rêve, elle s'écria :

— Des péchés comme celui-là, Gonzalvo, je voudrais que vous en eussiez fait sept et plus (1) !

Pour bien établir son dire, Mudarra remit à Gonzalvo la moitié de l'anneau qu'il avait partagé, et Dieu fit un double miracle : les deux moitiés de l'anneau se ressoudèrent, et, en s'en touchant les yeux, Gonzalzo recouvra la vue.

Doña Sancha ne pouvait se lasser de regarder Mudarra, qui était le vivant portrait de Gonzalvo Gonzálvez, le plus jeune et le plus aimé de ses fils. Tous trois se rendirent à Burgos auprès du comte, et le lendemain, jour où le bâtard fut baptisé et fait chevalier, elle l'adopta « comme le prescrit le *fuero* de Castille », en le faisant entrer par une manche de son ample manteau et sortir par l'autre.

Encouragé par le comte, Mudarra partit aussitôt pour mettre sa vengeance à exécution. Il attaqua d'abord et prit l'un après l'autre les châteaux les plus voisins parmi ceux dont Ruy Velázquez s'était emparé. Ruy, bien qu'il eût à ses ordres une troupe nombreuse, s'enfuit devant son ennemi, et traversa toute la Castille. Enfin, non loin de Vilvestre et de Salas, ayant perdu quelques heures à essayer de reprendre un faucon échappé, il vit arriver Mudarra avec les siens, et

(1) Cet épisode, dans le *cantar*, a un caractère presque comique.

il se décida à l'attendre (1). Les deux ennemis se provoquèrent et convinrent de combattre seuls. Après quelques terribles coups, Mudarra enfonça sa lance dans la poitrine de Ruy, qui tomba de son cheval. On le transporta dans son propre château de Vilvestre, dont ses hommes ouvrirent les portes au vainqueur.

« Et don Mudarra Gonzálvez envoya à Salas chercher sa mère doña Sancha pour qu'elle fût de ces noces (2). Et elle, quand elle le sut, elle vint en grande hâte et à très grande joie, et quand don Gonzalvo Gustioz et son fils Mudarra Gonzálvez surent qu'elle arrivait, ils sortirent au-devant d'elle en « bouhourdant » et en jetant leurs lances en l'air et en faisant de grandes réjouissances; et quand ils furent près de doña Sancha, don Mudarra fut lui baiser la main, et tous, contents, allèrent au château et mirent pied à terre. Alors Mudarra dit à doña Sancha :

— Señora, vous voyez ici le traître : faites-le punir comme il vous plaira.

Et le traître ferma les yeux et ne voulut pas la voir, et doña Sancha le regarda ainsi gisant, et vit le sang qui coulait, et dit :

— Loué soit Dieu, et grâces lui soient rendues pour

(1) D'après le poème, la scène se passe dans le *val de Espeja*, qui s'appelle depuis lors le *val de Espera* (*esperar*, attendre). On ne trouve pas aujourd'hui dans ces parages de lieu de ce nom.

(2) « De cette fête » : expression d'une gaieté féroce en cette occurrence.

la merci qu'il me fait! Car voilà le songe accompli où j'ai songé que je buvais le sang de ce traître.

Alors elle s'approcha et s'agenouilla pour boire le sang qui coulait ; mais Mudarra Gonzálvez la prit par le bras et la releva et dit :

— Mère et señora, ne plaise à Dieu que telle chose arrive, que le sang d'un traître entre dans un corps aussi bon et aussi loyal que le vôtre! Il est dans vos mains : dites comment vous voulez qu'il soit châtié.

Après qu'on eut longuement délibéré sur le supplice qu'on infligerait à Ruy Velázquez, doña Sancha décida qu'on l'attacherait par les pieds et par les mains à deux poutres dressées au milieu d'un champ, et que tous ceux qui avaient à se venger de lui, tous ceux notamment dont les proches avaient été tués avec les infants, lui lanceraient des dards, des javelots ou d'autres armes, jusqu'à ce que ses chairs tombassent en lambeaux, et qu'ensuite tous le lapideraient. Ce qu'elle avait dit fut fait, et on lança tant de pierres sur son corps qu'il fut couvert par un monceau où il en tenait bien dix charretées, « et aujourd'hui encore chacun de ceux qui passent par là, au lieu de dire un *Pater noster*, lui jette une pierre et souhaite à son âme la damnation éternelle. *Amen!* »

Quant à doña Llambla, les récits varient beaucoup sur sa fin. Il semble que dans la première chanson elle échappait à tout châtiment à cause de sa

parenté avec le comte Garci Fernández. Mais cette impunité choquait le sentiment populaire, et plus tard on raconta que Mudarra ne lui avait rien fait tant que le comte avait vécu, mais, après la mort de celui-ci, l'avait brûlée vive, ou lui avait infligé le même supplice qu'à son mari ; d'autres versions disaient que, repoussée par le comte, elle s'était enfuie dans la Sierra de Mena et y avait erré longtemps jusqu'à ce qu'elle y mourût misérablement. Une tradition peu ancienne montre à Burgos la tour du haut de laquelle elle se serait jetée. A Lara même, une autre tradition, où tout est d'ailleurs étrangement défiguré, veut qu'elle se soit précipitée dans un gouffre d'où sort encore quelquefois une effrayante clameur.

*
* *

Voilà ce que pendant trois siècles les *juglares* chantèrent dans la Vieille-Castille, où s'était passé le drame d'Almenar, puis, au fur et à mesure que s'étendit la *reconquista*, dans l'Espagne entière. La chanson des Infants de Salas est sans doute la première œuvre originale qui ait succédé aux adaptations des chansons de geste françaises ; elle a servi de modèle aux poètes qui, peu après, célèbrèrent les exploits du Cid. Ceux-ci donnèrent à l'épopée castillane un fond plus ample et plus grandiose : le héros qu'ils rendirent immortel en l'idéalisant n'incarna plus seulement l'orgueil, les

haines et les vengeances de la famille féodale ; il représenta la grande œuvre nationale de la reprise du sol espagnol sur les conquérants étrangers ; il symbolisa les rapports des nobles hommes avec la royauté et avec le peuple ; il devint à la fois le champion des libertés communes contre la tyrannie royale et celui de l'Espagne chrétienne contre les Musulmans. Les chansons des Infants, plus individuelles, plus imprégnées de l'esprit barbare des temps anciens, compensent par l'intensité du sentiment qui les anime ce qui leur manque en largeur et en idéal. Nous y retrouvons, dans une fidèle et vivante empreinte, la sauvage énergie et la passion concentrée d'une époque et d'une classe d'hommes disparues, mais dont l'esprit a longtemps survécu et circule à travers toute la poésie comme à travers toute l'histoire espagnole. Elles plongent au plus profond de l'âme nationale et nous en font sentir la vigueur et aussi la férocité primitives, que dix siècles, malgré tant de transformations et d'apparentes éclipses, n'ont pas encore épuisées. Aussi ces chansons ne se sont-elles jamais effacées du cœur de la nation qui les avait produites : elles se sont perpétuées dans les romances, qui n'en étaient d'abord que des morceaux détachés, dans le théâtre, qui les a maintes fois accueillies et qui ne les a jamais présentées au public espagnol sans qu'il s'y reconnût en frémissant. En dehors de leur intérêt historique, elles

nous attirent par leur beauté sombre et par ce qu'il y a de généralement humain dans leur inspiration autant que par ce qu'il y a dans leur forme et leurs détails de si particulier et de si éloigné de nous. Elles méritent de prendre place en regard des plus belles de nos chansons de geste féodales, de *Raoul de Cambrai* ou de *Renaud de Montauban*. Elles ont sur nos poèmes ce grand avantage que, malgré les mutilations et les altérations qu'elles ont subies, nous en possédons au moins certaines parties dans leur forme originale, telles qu'elles ont jailli de l'âme et des lèvres de leurs premiers auteurs, tandis que nos poèmes ne nous sont guère arrivés que dans des remaniements de troisième ou quatrième main.

Cette forme originale, dont nous devons la restitution aux efforts de M. Menéndez Pidal, méritait d'être présentée aux lecteurs français, qui n'ont connu jusqu'ici de la pathétique légende que ses dernières transformations. Dans le vieux mur de l'église Sainte-Marie de Salas, où elles sont enfermées depuis neuf siècles, les têtes des sept infants et du vieil *amo* tombent aujourd'hui en poussière : si nous les avions devant nous, ce n'est que par un effort de pensée que nous pourrions leur rendre leur intégrité première, les revêtir de leur chair, et les voir nous apparaître telles qu'elles furent rapportées du champ de bataille, presque vivantes encore, les yeux effarés, la bouche

ouverte pour crier, et le sang frais ruisselant sur les joues... Ce que l'imagination seule peut faire pour cet effrayant spectacle, une science ingénieuse et patiente a su le réaliser pour les chants qu'il a jadis suscités, et nous les rendre presque intégralement, dans toute leur horreur farouche et leur saisissante beauté.

LA « ROMANCE MAURESQUE » DES ORIENTALES

La trentième des *Orientales* de Victor Hugo, datée de mai 1828, a pour titre : *Romance mauresque* et pour épigraphe ces deux vers tirés du « Romancero general » :

> Dixo le : — dime, buen hombre,
> Lo que preguntarte (*sic*) queria,

vers d'une parfaite insignifiance, — comme beaucoup de ceux que le poète a mis en épigraphe aux diverses pièces de ce recueil, — et dont il ne vaut guère la peine de rechercher la provenance exacte. Le sujet de la pièce qui nous occupe est le meurtre de don Rodrigue par Mudarra, fils de son beau-frère Gonzalo Gustos (1) et d'une Sarrasine, épisode final du petit cycle

(1) La forme ancienne est *Gustioz* (plus anciennement *Godestioz*), mais *Gustos* est la forme courante des romances.

de romances consacré aux sept infants de Lara. Il est curieux de déterminer la source où a puisé Victor Hugo et de voir comment il a compris, interprété et modifié ce qu'il y a pris.

Il semble qu'il n'y ait qu'à nous en rapporter là-dessus à ce que le poète nous dit lui-même dans une note; mais il s'en faut, comme on va le voir, qu'on puisse se fier aux renseignements qu'il nous donne. Voici la note, avec le commentaire qu'elle appelle:

Il y a deux romances, l'une arabe, l'autre espagnole, sur la vengeance que le bâtard Mudarra tira de son oncle Rodrigue de Lara, assassin de ses frères. La romance espagnole a été publiée en français dans la traduction que nous avons déjà citée. Elle est belle, mais l'auteur de ce livre a souvenir d'avoir lu quelque part la romance mauresque, traduite en espagnol, et il lui semble qu'elle était plus belle encore. C'est à cette dernière version, plutôt qu'au poème espagnol, que se rapporte la sienne, si elle se rapporte à l'une des deux. La romance espagnole est un peu sèche, on y sent que c'est un maure qui a le beau rôle.

Il serait bien temps que l'on songeât à republier, en texte et traduit, sur les rares exemplaires qui en restent, le *Romancero general*, mauresque et espagnol ; trésors enfouis et tout près d'être perdus. L'auteur le répète ici : ce sont deux Iliades, l'une gothique, l'autre arabe.

Disons d'abord que « la traduction déjà citée » (à propos du n° XVI, *La bataille perdue*) est le recueil intitulé : *Romances historiques traduites de l'espagnol par A. Hugo* (Paris, 1822). Abel Hugo a admis neuf ro-

mances du cycle des Infants. Sur ce nombre, quatre sont des romances anciennes et ont été plus tard insérées dans la *Primavera y flor* de Wolf et Hofmann : I (*Prim.* II, *Ay Dios, qué buen caballero*), III (*Prim.* V, *Saliendo de Canicosa*), IV (*Prim.* IV, *Cansados de pelear*), VIII (*Prim.* VIII, *A cazar va don Rodrigo*; c'est la nôtre). Les cinq autres sont, ou de simples mises en vers de la *Crónica general*, ou des compositions artistiques relativement modernes. Abel Hugo ne faisait pas, naturellement, entre les diverses classes de romances les distinctions que la critique a établies depuis. A plus forte raison ne se doutait-il pas que, comme l'ont montré Milá y Fontanals et, tout récemment, à propos de notre cycle même, M. R. Menéndez Pidal (1), les vieilles romances ne sont que des dérivés et parfois des morceaux textuels de chansons de geste plus anciennes. Il puisait presque tous les éléments de son recueil, — bien qu'il ne le dise nulle part expressément, — dans la collection imprimée au XVIIe siècle sous le titre de *Romancero general*; c'est lui qui aura fait connaître cette collection à son frère : je doute d'ailleurs que Victor en ait jamais lu grand' chose en dehors de ce qu'Abel avait traduit.

Les neuf romances données par Abel Hugo contiennent l'histoire assez complète des infants de Lara telle qu'elle se présente dans les romances. On voit d'abord

(1) [Voy. l'article précédent et la note, de la page 221.]

(I) les noces de Rodrigue, — frère de doña Sancha, mariée à Gonzalo Gustos et mère des sept infants, — avec doña Lambra, noces où se querellent les deux femmes; puis (II-IV) la trahison de Rodrigue, qui, pour venger Lambra insultée par ses neveux, fait perfidement emprisonner Gonzalo par Almansor à Cordoue et livre les infants aux chefs mores Galva (*sic* pour Galve) et Viara, qui les décapitent et envoient leurs têtes à Almansor; les lamentations (V-VI) de Gonzalo Gustos, auquel Almansor a fait présenter, après un repas, les têtes de ses fils, et sa mise en liberté par Almansor ; la partie d'échecs (VII) où Mudarra, appelé bâtard par un roi maure qu'il tue, exige de sa mère le secret de sa naissance et apprend que Gonzalo Gustos l'a engendré dans sa prison; le meurtre de Rodrigue par Mudarra (VIII); et enfin (IX) la reconnaissance du père et du fils, placée par le *romancista* auquel on doit cette pièce, — peu ancienne, mais remarquable, — après la vengeance, afin que Mudarra surprenne et réjouisse son père en lui montrant (comme le Cid montre au vieux Diego la tête du comte) la tête de Rodrigue pendue à l'arçon de sa selle.

De toutes ces romances, Victor Hugo n'a lu avec quelque attention que celle qu'il a imitée ; il a dû jeter un coup d'œil sur les autres, comme on le verra tout à l'heure par un détail, mais il n'a pas pris la peine de se les remémorer en écrivant sa pièce, car il

donne sur l'histoire antérieure de ses deux personnages des renseignements qui sont avec elles en flagrante contradiction.

Il ne sera pas inutile, pour se rendre compte de la façon dont le poète français a procédé, de reproduire la version qu'a donnée Abel Hugo de cette célèbre romance. Sauf quelques détails qui seront indiqués en note, elle est généralement exacte, bien qu'elle ne serre pas toujours le texte d'assez près et n'en reproduise pas très fidèlement la couleur.

Un (1) don Rodrigue va à la chasse, c'est don Rodrigue de Lara; au milieu du tumulte qu'elle cause (2), il s'appuie contre un hêtre.

Il maudit le jeune Mudarra, fils de la renégate ; il se dit à lui-même que s'il l'avait entre les mains, il lui arracherait l'âme.

En ce moment arrive un homme à cheval (3). « Dieu te garde, chevalier, qui reposes sous ce hêtre !

— Dieu te garde aussi, écuyer, heureuse soit ton arrivée !

— Dis-moi, chevalier, qui es-tu?

— On m'appelle don Rodrigue ; je suis don Rodrigue de

(1) *A cazar va don Rodrigo, Y aun don Rodrigo de Lara.* L'adverbe *aun*, « même, encore », signifie ici « précisément » ; sur cet emploi singulier, voyez une remarque de M. Menéndez Pidal, p. 105. Ce vers revient encore tel quel deux fois dans la suite.

(2) *Con la gran siesta que hace*, « à cause de la grande chaleur qu'il fait » ; je ne vois pas où Abel Hugo a pu prendre le sens qu'il donne à ce vers.

(3) *Mudarillo que asomaba.* Est-ce exprès que le traducteur a supprimé ici le nom du « petit Mudarra », ou a-t-il suivi une autre leçon ? — L'espagnol ne dit pas que Mudarra fût à cheval.

Lara, frère de dona (*sic*) Sancha, beau-frère de Gonçalo Gustos.

« Les infants de Lara étaient mes neveux ; j'attends ici le jeune Mudarra, le fils de la renégate.

« S'il était devant moi, je lui arracherais l'âme. — On t'appelle don Rodrigue, tu es don Rodrigue de Lara?

« Eh bien, je suis Mudarra Gonçalès, fils de la renégate et de don Gonçalo Gustos, beau-fils de dona Sancha.

« Je suis le frère des infants de Lara, tu es le traître qui les a vendus au Maure dans la vallée de Arravia.

« Mais si Dieu m'est en aide, tu vas laisser ici une vie infâme. — Donne-moi un instant, don Gonçalès (1), j'irai prendre mes armes.

— Le délai que tu as donné aux infants de Lara, c'est celui que tu auras, traître, ennemi de dona Sancha. Meurs ! »

En dehors de cette romance traduite par son frère, Victor Hugo dit qu'il « a souvenir d'avoir lu quelque part la romance mauresque, traduite en espagnol, » et qu' « il lui semble qu'elle était plus belle encore ». Et il conclut en demandant une réimpression et une traduction du *Romancero general*, « mauresque et espagnol », qui nous donnerait « deux *Iliades*, l'une gothique, l'autre arabe (2) ».

(1) Le texte porte *don Gonçalo*, parce qu'il se rapporte, comme l'a montré M. Menéndez Pidal, à une version où Mudarra avait pris, en recevant le baptême, le nom de son père (et du plus jeune de ses frères). Le traducteur a cru bien faire de substituer « don Gonçalès », mais *don* ne peut précéder le patronymique.

(2) « L'auteur le répète ici. » Je ne retrouve pas l'endroit où l'auteur avait déjà dit cela. Quant au nom d' « Iliade » appliqué aux

Tout cela, dit avec tant d'assurance, est un curieux mélange d'erreur et d'invention. L'erreur est imputable à Abel, l'invention à Victor. Abel Hugo croyait, comme beaucoup d'autres alors, comme l'auteur du *Dernier des Abencerages*, que les « romances mauresques » étaient originairement l'œuvre de poètes arabes, tandis que ces compositions factices et brillantes, dues à des poètes de cour du XVIIe siècle (et déjà de la fin du XVIe), n'ont rien de traditionnel et surtout d'arabe. Elles sont le produit d'une mode passagère qui travestissait en chevaliers mores les galants de la cour des Philippe tout comme une autre mode les travestissait en bergers. Aussi tout ce que l'auteur des *Romances historiques traduites de l'espagnol*, dans la section de son introduction intitulée *Romances mauresques*, écrit sur la différence des romances chrétiennes e des romances arabes est-il pure divagation. C'est dans ce parallèle illusoire que Victor Hugo a pris l'idée de « l'*Iliade* arabe » qu'il oppose à « l'*Iliade* gothique » des romances espagnoles. Mais il ne connaissait sans doute guère par lui-même ces romances moresques, car s'il les avait connues, il n'aurait jamais eu l'idée qu'il pût y en avoir de consacrées à l'histoire des infants de Lara. Cette histoire se passe

romances, il provient d'un mot célèbre attribué à Lope de Vega, qui disait que le *romancero* était une *Iliade* qui n'avait pas eu d'Homère ; l'épithète de « gothique » est, bien entendu, de Hugo.

au xe siècle, et toutes les romances moresques se rapportent au xve, époque où sont censées s'être produites les luttes des Abencerages et des Zegris. Les romances des infants reposent sur de vieilles chansons de geste castillanes, et jamais on n'a eu l'idée de reprendre ces antiques sujets pour les habiller à la moresque ; il est inutile de dire qu'aucun poète arabe n'a pu les chanter.

Quand le poète nous parle de la « romance mauresque, traduite en espagnol, » qu'il se souvient d'avoir lue quelque part, et qui est « plus belle encore » que la romance espagnole, il se permet donc une pure fiction fondée sur un malentendu. Tout comme un conteur du moyen âge invoquant, pour faire passer ses inventions, une source inconnue à ses rivaux, il a voulu justifier par cette prétendue autorité les additions que, de son chef, il avait faites à son modèle : il s'est, gravement et solennellement suivant sa coutume, moqué de ses lecteurs. Cela lui arrive souvent. Mais cette fois, par exception, il a voulu lui-même l'indiquer à ceux qui ne seraient pas trop naïfs ; il a « cligné de l'œil du côté des malins ». Voyez ce qu'il dit après avoir parlé de la romance mauresque : « C'est à cette dernière version, plutôt qu'au poème espagnol, que se rapporte la sienne, *si elle se rapporte à l'une des deux.* » Seulement, en laissant entendre qu'il a composé librement, il induit le lecteur ue

erreur d'un autre côté ; car, en fait, sa composition n'est qu'une paraphrase de la romance espagnole, avec plus d'une addition malencontreuse et une seule invention personnelle : il est vrai que cette invention est fort belle et d'un romantisme achevé.

Hugo dit encore : « La romance castillane est un peu sèche, on y sent que c'est un maure qui a le beau rôle. » Cela veut dire évidemment que dans la prétendue « romance mauresque » le rôle de Mudarra était plus développé, plus sympathique (1) ; mais on ne remarque à ce point de vue aucune différence entre la romance espagnole et celle de Victor Hugo, si ce n'est que Mudarra, dans celle-ci, parle beaucoup plus longuement. Le reproche de « sécheresse » est simplement destiné à justifier la délayage et les additions amenées par le besoin de la rime qui distinguent le poème français de l'original.

La forme de ce poème appelle aussi quelques remarques. A l'époque d'Abel Hugo il était encore d'usage d'imprimer les romances en les divisant en quatrains ; c'est pour cela qu'il a divisé ses traductions en paragraphes dont chacun représente quatre vers. Victor Hugo a été amené par là à faire des strophes ; mais

(1) C'est d'ailleurs encore un contre-sens. Mudarra n'est pas un More : il est le fils de Gonzalo Gustioz et d'une More, mais il est ou va être (suivant les versions) baptisé ; il est d'ailleurs le véritable héros de la romance comme des *cantares de gesta*, le vengeur des infants de Lara ses frères, et c'est lui qui a toute la sympathie du poète.

le quatrain était trop court : il a pris le sixain. Il a gardé les vers de sept syllabes, — ce qui prouve (comme son épigraphe) qu'il avait jeté les yeux sur quelques romances dans l'original, — et conservé ainsi quelque chose de l'allure de l'espagnol, bien que la répartition des rimes soit tout autre. Naturellement il a remplacé l'assonance par la rime.

Voici maintenant, pour achever cette étude, — qu'on trouvera peut-être un peu minutieuse, mais qui ne me semble pas manquer d'intérêt en mettant à nu la façon de travailler du poète, — la pièce elle-même, où je marque par des italiques tout ce qui n'est pas dans l'original (sans m'attacher à de trop insignifiantes additions ou substitutions), et dont j'accompagne certains passages des remarques qu'ils appellent.

ROMANCE MAURESQUE.

Don Rodrigue est à la chasse,
Sans épée et sans cuirasse (1),
Un jour d'été, vers midi (2),
Sous les feuilles *et sur l'herbe*
Il s'assied, *l'homme superbe*,
Don Rodrigue *le hardi*.

(1) Ce vers est suggéré par la fin, qui montre que Rodrigue était sans armes.

(2) Il est très curieux que ce vers se rapproche de l'original beaucoup plus que la traduction d'A. Hugo (voy. ci-dessus, p. 256, n. 2); il semble toutefois que ce soit un hasard, et que *midi* ait été mis là pour rimer avec *hardi*.

La haine en feu le dévore.
Sombre, il pense au bâtard more,
A son neveu (1) Mudarra,
Dont ses complots sanguinaires
Jadis ont tué les frères,
Les sept infants de Lara.

Pour le trouver en campagne
Il traverserait l'Espagne
De Figuère à Sétuval (2).
L'un des deux mourrait sans doute (3).
En ce moment sur la route
Il passe un homme à cheval.

« Chevalier, *chrétien ou more*,
Qui dors sous le sycomore (4),
Dieu te guide par la main ! »
— « Que Dieu répande ses grâces
Sur toi, l'écuyer qui passes,
Qui passes par le chemin ! »

— « Chevalier, *chrétien ou more*,

(1) Erreur qui se répète encore trois fois dans la pièce. Mudarra, fils de Gonzalo Gustioz et d'une More, n'était nullement le neveu de Rodrigue, qui était oncle des sept autres fils de Gonzalo comme frère de leur mère Sancha.

(2) Ces trois vers sont ajoutés mal à propos : Rodrigue ne cherche point Mudarra ; au contraire, il sait que celui-ci le cherche. — Figuère est ici pour Figueras, ville de Catalogne non loin de Girone ; quant à Sétuval ou Setubal, ville de Portugal près de Lisbonne, elle ne doit évidemment d'être mentionnée ici qu'au besoin d'avoir une rime pour *cheval*.

(3) Dans l'original, Rodrigue dit seulement que s'il avait Mudarra entre les mains il lui arracherait l'âme.

(4) Le sycomore remplace le hêtre pour la rime.

Qui dors sous le sycomore,
Parmi l'herbe du vallon,
Dis ton nom, *afin qu'on sache*
Si tu portes le panache
D'un vaillant ou d'un félon.

— « *Si c'est là ce qui t'intrigue*,
On m'appelle don Rodrigue,
Don Rodrigue de Lara ;
Doña Sanche est ma sœur *même*,
Du moins, *c'est à mon baptême*
Ce qu'un prêtre déclara (1).

« J'attends *sous ce sycomore :*
J'ai cherché d'Albe à Zamore
Ce Mudarra le bâtard,
Le fils de la renégate,
Qui commande une frégate
Du roi maure Aliatar (2).

« *Certe, à moins qu'il ne m'évite,*
Je le reconnaîtrai vite :

(1) Au lieu de ces deux vers de remplissage, Hugo aurait mieux fait de mentionner ici, comme l'original, Gonzalo et les infants.

(2) Ces deux vers, répétés plus loin, sont uniquement dus au besoin d'avoir une rime au mot *renégate*. « Frégate » au xe siècle est un fort anachronisme. — Je ferai remarquer ici que ce nom de « renégate » donné à la mère de Mudarra par les romances (et déjà sans doute par un *cantar de gesta* du xive siècle (voy. Menéndez Pidal, p. 104) ne s'explique pas : dans l'une et l'autre des deux versions, assez différentes, de ses amours avec Gonzalo Gustioz, elle est simplement more. — Le nom d'*Aliatar*, qui a fourni deux rimes, est emprunté à la romance qui précède celle-ci dans le livre d'A. Hugo ; c'est le nom du roi de Segura que Mudarra tue parce qu'il l'a appelé « fils de personne ».

Toujours il porte avec lui
Notre dague de famille (1) ;
Une agate au pommeau brille,
Et la lame est sans étui.

« *Oui, par mon âme chrétienne,*
D'une autre main que la mienne
Ce mécréant ne mourra.
C'est le bonheur que je brigue... »
— « On t'appelle don Rodrigue,
Don Rodrigue de Lara ?

« Eh bien ! *seigneur, le jeune homme*
Qui te parle et qui te nomme,
C'est Mudarra le bâtard (2),
C'est le vengeur et le juge.
Cherche à présent un refuge ! »
L'autre dit : « Tu viens bien tard ! (3) »

« Moi, fils de la rénégate,
Qui commande une frégate
Du roi maure Aliatar,
Moi, ma dague et ma vengeance,
Tous les trois d'intelligence,
Nous voici ! » — « *Tu viens bien tard !* »

(1) Suite de l'erreur signalée plus haut : Mudarra n'est pas parent de Rodrigue, et il n'y a donc pas une dague de famille commune à tous deux.

(2) L'original ajoute : « fils de la renégate et de don Gonçalo Gustos, beau-fils de doña Sanche. » Si le poète n'avait pas omis ces détails, il aurait rendu son œuvre plus claire, et ne serait pas tombé dans la faute signalée plus loin.

(3) Toujours l'idée que Rodrigue désire la rencontre avec Mudarra.

— « *Trop tôt pour toi, don Rodrigue,*
A moins qu'il ne te fatigue
De vivre... Ah ! la peur t'émeut,
Ton front pâlit ; rends, infâme,
A moi ta vie, *et ton âme*
A ton ange, s'il en veut !

« *Si mon poignard de Tolède*
Et mon Dieu me sont en aide,
Regarde mes yeux ardents,
Je suis ton seigneur, ton maître,
Et je t'arracherai, traître,
Le souffle d'entre les dents ! (1)

« *Le neveu de doña Sanche* (2)
Dans ton sang enfin étanche
La soif qui le dévora.
Mon oncle, il faut que tu meures.
Pour toi, plus de jours ni d'heures !... »
— « *Mon bon neveu Mudarra,*

« Un moment ! attends que j'aille
Chercher mon fer de bataille. »
— « Tu n'auras d'autres délais
Que celui qu'ont eu mes frères :
Dans les caveaux funéraires
Où tu les as mis, suis-les !

(1) L'original, que Hugo a trouvé à cause de cela « un peu sec », n'a rien de toutes ces menaces ; en revanche il rappelle, ce qui est plus utile, la trahison de Rodrigue envers les infants.

(2) Doña Sancha, sœur de Rodrigue et mère des infants, avait adopté Mudarra, bâtard de son mari, qui se donne dans l'original le titre de son beau-fils ; en changeant « beau-fils » en « neveu », Hugo a rendu toute la pièce inintelligible.

« Si, jusqu'à l'heure venue,
J'ai gardé ma lame nue,
C'est que je voulais, bourreau,
Que, vengeant la renégate (2),
Ma dague au pommeau d'agate
Eût ta gorge pour fourreau. »

Il n'y a, en somme, d'ajouté, sauf les développements quelque peu redondants et les vers ou mots amenés par la rime, qu'un seul trait, celui de la dague que Mudarra porte nue, jusqu'à ce qu'il en ait trouvé le fourreau, la gorge de Rodrigue. Ce trait est si original, si frappant dans sa bizarrerie, si bien d'accord avec le ton général de la poésie héroïque castillane, que je n'ai pu croire, pendant longtemps, qu'il fût sorti de l'imagination du poète français. Mais il ne se trouve dans aucun texte espagnol, — chansons de geste, chroniques, romances ou drames, — relatif aux Infants de Lara (2), et je ne pense pas non plus que Hugo l'ait pris ailleurs ; au moins ni moi ni aucun des savants que j'ai consultés ne l'avons ren-

(1) Ici il est impossible de deviner ce que le poète s'est représenté. La « renégate » est la mère de Mudarra ; elle n'a jamais eu de rapports avec Rodrigue, et son fils n'a pas à la venger de lui. C'est en l'appelant « ennemi de doña Sancha » que Mudarra, dans l'original, frappe Rodrigue. Hugo ne peut cependant avoir confondu doña Sancha, dont il fait la tante de Mudarra, avec sa mère la renégate. Je ne sais vraiment ce qu'il a entendu lui-même.

(2) On peut s'en assurer en lisant le beau livre de M. Menéndez Pidal, et le savant auteur lui-même a bien voulu me dire qu'il n'avait jamais rien rencontré de pareil.

contré nulle part. Il a donc bien été inventé par Victor Hugo, et on peut, je crois, se rendre compte de la façon dont il lui est venu. Il s'agissait de trouver des rimes riches au mot *renégate*, qui lui plaisait en lui-même, par ce qu'il a de rare et ici de mystérieux. Il avait déjà employé, — assez peu heureusement, — *frégate*; il ne lui restait plus qu'*agate*(1). *Agate* ne pouvait guère s'employer, dans un tel sujet, que comme qualifiant le pommeau d'une épée, ou plutôt d'un poignard, d'une dague. Mais pour mentionner, dans ce tragique dialogue, l'agate d'un pommeau de dague, il fallait que cette dague eût une importance exceptionnelle, et le poète, intervenant ici pour parfaire et transformer le travail du versificateur, trouva la belle idée de la dague sans fourreau. Il eut soin, comme le font en pareil cas les bons ouvriers de vers, d'appeler une première fois (dans le monologue de Rodrigue) l'attention sur le mot *agate*, placé en dehors de la rime, en sorte que, dans la dernière strophe, quand arrive le mot *renégate* (2), le lecteur attend vaguement et voit briller avec plaisir la « dague au pommeau d'agate », suivie du vers imprévu et magnifique qui termine le poème.

Ainsi se trouve justifiée une fois de plus, pour

(1) Je ne parle pas de *vulgate* et de *régate*.

(2) Pour avoir ici le mot *renégate*, le poète, comme on l'a vu ci-dessus (p. 266, n. 1), n'a d'ailleurs pas reculé devant une absurdité.

l'école romantique, l'importance extrême de la rime et son pouvoir créateur que Théodore de Banville a si bien mis en lumière (1).

(1) Quand j'ai écrit cette note, je n'avais pas connaissance de l'intéressant article de M. Foulché-Delbosc dans la *Revue hispanique* (mars 1897) : *L'Espagne dans les* Orientales *de Victor Hugo*. L'auteur y présente des observations qui ressemblent beaucoup à celles qu'on vient de lire, mais il n'entre pas dans le détail.

TABLE

	Pages.
Avant-propos	V
La Chanson de Roland et les Nibelungen	1
Huon de Bordeaux	24
Aucassin et Nicolette	97
Tristan et Iseut	113
Saint Josaphat	181
Les sept Infants de Lara	215
La « Romance mauresque » des Orientales	252

Corbeil. — Imp. Crété.

CORBEIL. — Imprimerie ÉD. CRÉTÉ.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05493 526 5